



URDU MEIN RADIAI DRAME KA TAHQIQI WA TANQIDI JAIZA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

BY

ZUBAIR SHADAB KHAN

UNDER THE SUPERVISION OF

DR. MOHAMMAD. TARIQ

**DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)**

2004



T6349



اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ

تلخیص

مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی

اردو



نگراں

ڈاکٹر محمد طارق

مقالہ نگار

زبیر شاداب خان

شعبہ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۰۴ء

تخلیص

ڈراما ایک قدیم ترین فن ہے۔ اس نے اپنی خوبیوں کی بنا پر روز بروز ترقی کی ہے اور عہدِ حاضر میں یہ پہلے سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ، با مقصد، مفید اور پرکشش صنف کی حیثیت سے اپنے تعینِ قدر کا احساس دلاتا ہے۔ ڈرامے میں بھی فکشن کی طرح کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے اور منظر نگاری ہوتی ہے۔ مگر اس میں سب کچھ عملی طور پر رونما ہوتا ہے۔ گویا اس کے کردار ناظرین و سامعین کی موجودگی میں اسٹیج، پردہ، سیٹیں، ٹیلی ویژن یا ریڈیو پر اپنا اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ اس کی پیش کش میں دیگر فنون مثلاً رقص و موسیقی وغیرہ کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کی داخلی خوبیوں میں تصادم و کشمکش اور وحدتِ ثلاثہ بشمول وحدتِ تاثر کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ انہی خوبیوں کی بنا پر ڈرامے کے ناظر و سامع میں تحیر و تجسس پیدا ہوتا ہے۔ اپنی انہی خوبیوں کی وجہ سے یہ صنف تقریباً پانچ ہزار برس سے مسلسل ترقی کے راستے پر گامزن ہے۔

اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ڈراما نگاروں نے وقت کی تیز رفتاری اور زندگی کی گونا گوں مصروفیات کو محسوس کیا اور کم سے کم وقت میں زندگی کی زیادہ سے زیادہ بصیرت افروز، حقیقی اور متحرک تصویر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس کے نتیجے میں یک بابی ڈرامے کا جنم ہوا۔ تغیر و تبدل کے اس عہد میں ڈرامے کو پیش کرنے کے جدید تر ذرائع بھی تلاش کرنے کا عمل جاری رہا۔ لہذا ریڈیو اسٹیج سے کہیں زیادہ موثر اور ترقی یافتہ میڈیم کے طور پر روبرو ہوا۔ جس پر پیش کیے جانے والے ڈراموں کو ریڈیائی ڈرامے کے نام سے منسوب کیا گیا۔ ہر چند کہ ریڈیائی ڈراموں میں وحدتوں کی تثلیث یعنی وحدتِ زماں، وحدتِ مکاں اور وحدتِ عمل کو بھی اہمیت دی گئی مگر وحدتِ تاثر کو ان تینوں سے ممتاز تصور کیا گیا۔ کیوں کہ ریڈیائی ڈرامے وحدتِ زماں اور وحدتِ مکاں کی بندشوں سے آزادی بھی حاصل کر لیا کرتے ہیں۔ باقی کشمکش اور تصادم و تضاد ریڈیائی ڈرامے کے لیے بھی اتنے ہی ضروری ہیں جتنا کہ اسٹیج اور ٹیلی ویژن ڈرامے کے لیے۔ اسی طریقے سے ڈراما خواہ کسی بھی میڈیم کے ذریعے پیش کیا جائے اس میں غیر متوقع پن کا ہونا لازمی ہوتا ہے۔

ریڈیائی ڈرامے میں آغاز و ارتقاء کی رفتار قدرے تیز ہونی چاہیے کیوں کہ اس میں وقت کی پابندی کا خیال رکھنا بہت ضروری ہوتا ہے۔ لہذا اس کے موضوع کا انتخاب، واقعات کی ترتیب، پلاٹ کی سادگی، ربط و تسلسل کے معاملات سب کچھ معروضیت کے ساتھ ایجاز و اختصار اور رمز یہ انداز بیان نیز منظر یہ اسلوب

میں پیش کیے جاتے ہیں۔ بقول اخلاق اثر: ”در اصل میڈیم کے فرق نے ریڈیو ڈراما کی الگ دنیا آباد کی۔ اسٹیج ڈرامے اداکاروں کو میڈیم کے طور پر استعمال کرتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈراما صوتی اور لفظی تصویروں کے ذریعے اظہار پاتا ہے۔“

ریڈیو میں مکالمے کی سب سے زیادہ اہمیت ہوتی ہے۔ اس کے مکالمے بولتے لفظوں کا نگار خانہ ہوتے ہیں۔ لہذا ریڈیائی ڈراما نگار کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ الفاظ کے مزاج، اس کے صوتی نظام اور اس کی سماجیات اور اس کے تہذیبی پس منظر سے واقفیت رکھے۔ تاکہ جب آواز اور ساز کا امتزاج ہو تو ایک چلتی پھرتی دنیا نظر کے سامنے آجائے۔

ریڈیائی ڈرامے میں صوتی اثرات کیفیت کو ظاہر کرنے کا موثر ذریعہ ہوتے ہیں۔ انہیں اثرات سے غم و خوشی اور بہار و خزاں کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں عشرت رحمانی نے کہا ہے کہ: ”ریڈیو ڈراما چونکہ سامعین کے تخیل کے اسٹیج پر کھیلا جاتا ہے اس لیے اگر سننے والوں کی تھوڑی سی مدد کر دی جائے، یعنی جو کچھ الفاظ میں بیان ہو رہا ہے اس کی صوتی تصویر کشی کے لیے موزوں صوتی اثر کا اشارہ یا نغمے کی دھن کی علامت سنادی جائے تو وہ اپنے تصور اور ذوق کے مطابق اس تخیلی خاکے میں رنگ بھر کر پیش کردہ منظر کے ماحول کرداروں کی شکل و صورت اور مزاج کی تشکیل کر سکتے ہیں۔“

ہر چند کہ حواسِ خمسہ میں بصارت کو فہم و ادراک کے لیے زیادہ مفید اور جامع حس تسلیم کیا جاتا ہے۔ جس کی مدد سے ہم کسی کام کو ہوتا ہوا دیکھتے ہیں جب کہ اس کے برعکس دیگر حواس ہمیں کسی چیز کی کیفیت و نوعیت سے آگاہ کراتے ہیں۔ دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ قدرت نے انسان کی بصری حس کو سب سے زیادہ اہم بنایا ہے۔ لیکن سمعی حس کی بھی اپنی الگ اہمیت ہے۔ فنونِ لطیفہ میں گلوکاری اور موسیقی اسی حس سے تعلق رکھتی ہیں۔ گلوکاری اور موسیقی پر ہی رقص کی بنیاد پڑتی ہے۔ گویا سمعی حس کو اہم بنانے میں ریڈیو نے کلیدی کردار ادا کیا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ مگر جب ہم ذریعہ اظہار کی حیثیت سے ریڈیو کا محاکمہ کرتے ہیں تو بیشتر اوقات اس کے منفی رخ کو ہی اپنی توجہ کا مرکز بنا لیتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ہم اس بات پر زیادہ غور کرتے ہیں کہ ریڈیو میں کون سی خامیاں ہیں اس کے برعکس یہ کم ہی دیکھا جاتا ہے کہ ریڈیو میں کون سی خوبیاں ہیں۔ بظاہر ریڈیو کی سب سے بڑی خامی یہ بتائی جاتی ہے کہ یہ ہماری آنکھوں کو دیکھنے کے لیے کچھ بھی فراہم نہیں کرتا اور ہم اپنی اہم ترین حس یعنی بصارت کے استعمال سے محروم رہتے ہیں۔ مگر ریڈیو دیگر ذرائع ترسیل کے مقابلے میں

اس لحاظ سے مختلف اور ممتاز ہے کہ اس میں شکل و صورت بظاہر تو نہیں دیکھی جاسکتی لیکن اس کی آواز کے نشیب و فراز اور سوز و ساز سے اصل کے مقابلے کہیں زیادہ حسین و پرکشش صورت تخلیق کی جاسکتی ہے۔ دراصل ہم اس مغالطے کا شکار ہو جاتے ہیں کہ ریڈیو صرف اور صرف سمعی ذریعہ ہے۔ لیکن اگر اس ذریعے کی خوبیوں کا قدرے فلسفیانہ طریقے سے محاکمہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اس میں سمعیت میں بصریت چھپی ہوئی ہے۔ مگر یہ نقطہ نظر معدود چند باشعور اور نہایت حساس قسم کے افراد کو قابل قبول ہوگا۔ لہذا سب سے پہلے ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ اس میڈیم میں یہ کمی ہے کہ سامعین اس پر پیش کیے گئے مناظر کو دیکھنے سے قاصر ہیں۔ اس لیے ریڈیو کو بصری ذریعہ تسلیم کرنے کے بجائے سب سے پہلے اسے مکمل طور پر صوتی ذریعہ تسلیم کیا جائے۔ اس سے ایک راہ یہ نکلتی ہے کہ ریڈیو اپنے سامع کے اس تصور کی ہمت افزائی کرتا ہے کہ وہ جو کچھ سن رہے ہیں اصل میں وہ دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ ایسا سوچ کر وہ اپنی بصری قوت کو مستحکم کرتے ہیں۔ جس سے بظاہر وہ محروم ہیں۔ اس تصور کو ملحوظ رکھتے ہوئے ڈرامے میں کرداروں کی صورت و ساخت بنانا اور انھیں صوت و صدا کے ذریعے عمل کرتے دیکھنا آسان ہو جائے گا۔ بقول رابرٹ میک لش (Robert Mc) ”ریڈیو کو نابینہ ذریعہ (Blind Medium) تصور کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ لیکن یہ تخیل کی بصری قوت کو اپنی آواز کے ذریعے متحرک کرنے کا ہنر رکھتا ہے اور اپنے سامع کو دیدہ بینا کے استعمال پر رضامند کر لیتا ہے۔“

مگر درحقیقت ریڈیو کی دنیا آواز پر قائم ہے۔ اس میں صوت و صدا کے ذریعے ہی سامع کو قوت بصارت سے مزین کیا جاتا ہے۔ اس تکنیک میں کامیاب ہونے کے لیے اس طرز اسلوب کو اپنانا لازمی ہوتا ہے جو ادب اور بالخصوص فکشن میں مناظر تخلیق کرنے کے لیے اپنایا جاتا ہے۔ مثلاً فکشن نگار کتاب کے صفحات پر لفظوں کو اس خوش اسلوبی سے ترتیب دیتا ہے کہ قاری انھیں پڑھتے وقت لفظوں کے ساتھ اس عالم کے سفر پر نکل پڑتا ہے جو فکشن نگار نے تخلیق کیا ہے۔ گویا ریڈیو ڈرامے کا سامع ٹھیک اسی طرح حرکت پذیر ہو جاتا ہے اور سب کچھ ہوتا ہوا دیکھنے لگتا ہے۔ جس طرح الفاظ کتاب کے صفحے پر موجود رہتے ہوئے بھی اس دنیا میں سرگرداں رہتے ہیں جس کے لیے ان کا استعمال کیا گیا ہے۔ اسی طریقے سے ریڈیائی ڈرامے میں مکالمے، صوتی اثرات اور موسیقی کے امتزاج سے ایک ایسی فضا قائم ہو جاتی ہے کہ جس میں ڈرامے کے کردار سامع کی تخیل کی توفیق کے لحاظ سے اس کے ذہن میں عمل پیرا ہو جاتے ہیں۔ گویا ریڈیو کی بصری خوبیوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے Mind Eye کی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی ریڈیو نہ تو پوری طرح سمعی ذریعہ

اظہار ہے اور نہ ہی بصری۔ دراصل اس کا نیم نائینہ پن ہی اپنے سامعین کو ایک ایسی دنیا تخلیق کرنے کی قوت عطا کرتا ہے جو طے شدہ صورت و منظر سے کہیں زیادہ پرکشش، زیادہ جاذب اور زیادہ بامعنی ہوتی ہے۔ لیکن اس ضمن میں صرف اور صرف سامعین کے تخیل کا رول نہیں ہوتا بلکہ ڈراما نگار اور ڈراما پروڈیوسر بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ڈراما نگار جب ڈرامے کا مسودہ تیار کرتا ہے تو منظر یہ اسلوب کے ساتھ ساتھ موقع و محل کے لحاظ سے ہدایتیں بھی تحریر کرتا جاتا ہے اور ہدایت کاران تحریری ہدایتوں کے علاوہ اپنے شعور اور ریڈیو کے وسائل کا استعمال کرتے ہوئے ڈرامے کی تصویر میں تحرک پیدا کرتا ہے۔ صوتی اثرات، موسیقی، مائکروفون، فیڈر بورڈ وغیرہ اس ضمن میں موثر ذرائع ہیں۔

ریڈیو کو اپنے ابتدائی دور میں دوسرے ذرائع ابلاغ سے نہ صرف یہ کہ سخت مقابلہ کرنا پڑا بلکہ اشتعال انگیز اعتراضات بھی برداشت کرنا پڑے۔ مثلاً اسے ضمنی، یک سمتی اور ادھورا میڈیم کہا گیا۔ علاوہ ازیں ریڈیائی اصناف کی تخلیقی عظمت کو ناقابل قبول ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ لیکن رفتہ رفتہ ریڈیو نے نہ صرف یہ کہ عصری تقاضوں کی تکمیل کی بلکہ اپنی اصناف کے ادبی رویوں کا اعتراف بھی کرایا۔ ریڈیو کی اصناف میں ریڈیو ڈراما، ڈرامائی مونو لاگ، فیچر، ڈاکو میٹری، نیوز ریل، رپورٹاژ، غنائیہ یا منظوم ڈراما اور ادبی وغیرہ اپنے موضوعاتی برتاؤ، اپنی ہیئت و تکنیک اور اپنے فنی لوازمات کی بنا پر اہمیت کے حامل ہیں۔

ریڈیو کے ابتدائی دور میں ریڈیو سے نشر ہونے والے ہر اُس نیم ڈرامائی اور تجرباتی قسم کے پروگرام کو فیچر کہا جاتا تھا جس میں زندگی کے حقیقی موضوعات برتے گئے ہوں۔ گویا ریڈیو فیچر حقیقت پر مبنی ڈرامائی پیش کش ہے۔ لیکن اس کے سوا بھی فیچر کی بہت ساری ضرورتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً فیچر کا کسی ایک ہی موضوع پر مشتمل ہونا لازمی ہوتا ہے۔ تاکہ وحدتِ تاثر قائم رہے۔ بہ الفاظ دیگر فیچر میں حقائق کی ڈرامائی پیش کش ہوتی ہے۔

ریڈیائی مونو لاگ سے مراد مونو لاگ کے متعلق وہ عام نظریہ نہیں ہے کہ خود سے باتیں کرنے کو مونو لاگ کہتے ہیں بلکہ یہ ریڈیو کی ایک ایسی صنف ہے جس میں جذبات و احساسات، ذہنی پیچیدگی یا اپنی ان جلی خواہشات کا اظہار کیا جاتا ہے کہ جس کا مظاہرہ کسی دوسرے کردار کی موجودگی میں بڑی حد تک ناممکن یا نازیبہ ہوتا ہے۔ یہ دراصل ایک شخصی ڈراما ہوتا ہے جس میں کردار وہ سب کچھ بے جھجک کہنے پر قادر ہوتا ہے جسے وہ کسی دوسرے شخص کے روبرو نہیں کہہ پاتا۔

اس طریقے سے مونو لاگ داخلی اظہار کا سب سے بہترین ذریعہ ہوتا ہے۔ اور ریڈیائی مونو لاگ کی اہمیت یوں بڑھ جاتی ہے کہ اس میں آوازوں کے نشیب و فراز کا سب سے اہم رول ہوتا ہے۔ اور ریڈیو بنیادی طور پر خالصتاً آواز کا میڈیم ہے۔ نشریات کی دنیا میں ڈاکو میٹری ایک مکمل صنف بھی ہے اور ریڈیائی ڈرامے کی تکنیک بھی۔

ڈاکو میٹری حقیقت اور واقعیت پر مبنی ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے موضوعات کا دائرہ کار ماضی اور حال ہوتے ہیں مستقبل نہیں۔ اس میں دستاویزی اور تحریری مواد حقیقی فضا مرتب کرنے میں معاون ہونے ہیں۔ علاوہ ازیں اس میں صوتی تصویروں کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ اس کے کردار اکثر و بیشتر حقیقی ہوتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی سخت پابندی نہیں ہے۔

فیچر کی طرح جھلکی بھی ریڈیو کی خالص ایجاد کردہ صنف ہے۔ اس کا موضوع گھریلو، سماجی، مذہبی، معاشی اور نفسیاتی مضامین پر مشتمل ہوتا ہے۔ جھلکی میں اکثر انمل اور بے جوڑ قصوں کو راویوں کے ذریعے فرجیہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ جھلکیوں میں عام طور سے پانچ چھ منٹ کے مزاحیہ یا طنزیہ واقعات کو ترتیب دے کر پیش کیا جاتا ہے۔ جس کا مقصد معاشرے کی اصلاح ہوتا ہے۔ فارس بھی اسی نوع کی ڈرامائی پیش کش کو کہتے ہیں۔ اس کی طوالت جھلکی سے زیادہ ہوتی ہے اور بعض اوقات ثوقیانہ مکالموں کے استعمال سے بھی گریز نہیں کیا جاتا۔

ویسے تو منظوم ڈرامے کا آغاز بھگت کی صورت میں ہوا لیکن رفتہ رفتہ اس نے بڑی مقبولیت حاصل کر لی۔ ریڈیو کے ابتدائی زمانے میں سبھی منظوم تخلیقات کو سنگیت روپک یا منظوم فیچر کہا جاتا تھا لیکن آہستہ آہستہ غنائیہ، اوپیرا، بیلے اور منظوم ڈرامے کے خطوط متعین ہوئے اور انھیں مستقل صنف کی حیثیت مل گئی۔ ان اصناف کی اپنی ادبی، فنی، تہذیبی اور سماجی اہمیت ہے۔ یہ اصناف آواز کی دنیا سے نکل کر ہماری زندگی، تہذیب، تاریخ اور ہمارے جذبات و احساسات کا مظہر بن جاتی ہیں۔ گویا اُس وقت زندگی تمام تر رنج و مسرت کے ساتھ ہمارے روبرو کلام ہوتی ہے جس وقت ہم ان اصناف کو سن رہے ہوتے ہیں۔

اردو میں ریڈیائی ڈرامے کے ابتدائی زمانے کو ترجمے کے دور سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس عہد میں حکیم احمد شجاع، سید عابد علی عابد، فضل الحق قریشی، محمد حنیف، انصار ناصری، نور الہی و محمد عمر اور عشرت رحمانی

وغیرہ نے دوسری زبانوں کے شاہکار ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کر کے ریڈیو سے نشر کرایا۔ محمد عمر اور نور الہی نے فرانسیسی، جرمن اور انگریزی ڈراموں کے ترجمے کیے۔ جن میں 'ظاہر و باطن' اور 'بلیدان' اہمیت کے حامل ہیں۔

تسخیر فرانس (ہنری پنجم) کا ترجمہ فضل حسین ناصر نے کیا سی طریقے سے چترا (ٹیکور) کا ترجمہ عبدالمجید نے کیا۔ فاؤسٹ (گوٹے) کا ترجمہ عابد علی عابد نے اور 'قلو پطرہ' اور 'ہیملٹ' (شیکسپیر) کے تراجم عنایت اللہ دہلوی نے کیے۔ شاہد احمد دہلوی نے پیٹرلنک کے ڈراموں کا ترجمہ 'نرگس جمال' اور 'پروین و ثریا' کے نام سے کیا۔ اس عہد کے زیادہ تر طنزیہ، مزاحیہ اور عشقیہ ڈراموں کے تراجم کر کے ریڈیو سے پیش کیے گئے۔ لیکن رفتہ رفتہ ریڈیائی ڈرامے نے اپنی سمت و رفتار میں اعتدال پیدا کیا اور مذہب، سیاست، معاشرت، تاریخ، تہذیب اور عصری مسائل کو اپنا موضوعاتی دائرہ کار بنایا۔ لہذا ناکارہ حیدر آبادی، تاجور سامری، رفیع پیرزادہ، حکیم احمد شجاع، وغیرہ نے معاشرتی اور عصری مسائل پر ڈرامے لکھنا شروع کیے۔ اور ریڈیو ڈراما چٹنگی و بلندی کے قریب آنے لگا۔

۱۹۳۶ء کے بعد نہ صرف اردو ریڈیائی ڈراما بلکہ پورا اردو ادب ایک نوع کے رجحان سے متاثر ہوا جسے ترقی پسند نظریے کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ عہد ریڈیائی ڈرامے کا سنہری دور تھا۔ ذوالفقار علی بخاری نے اردو کے تمام مشہور و مقبول ادبی شخصیتوں کو ریڈیو سے منسلک کرنے کی کوشش کی اور بڑی حد تک کامیاب ہوئے۔ یہی وجہ ہے کہ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، میرزا ادیب، انصار ناصری، شوکت تھانوی، امتیاز علی تاج، کرتار سنگھ ڈگل وغیرہ کار ریڈیو سے رشتہ استوار ہوا۔ اور ان تخلیق کاروں نے مختلف موضوعات پر ریڈیو کے لیے بہترین ڈرامے لکھے۔ اس عہد کے ڈراموں میں سماجی بدعتوں، عامرانہ معاشرت، جاگیردارانہ نظام، طبقاتی کشمکش، اخلاقی زبوں حالی، تعلیمی فقدان، عورتوں کے مسائل اور بہتر مستقبل کے موضوعات پائے جاتے ہیں۔ ان موضوعات پر لکھے گئے ڈراموں میں سرائے کے باہر (کرشن چندر)، لہو اور قالین (میرزا ادیب)، رخشندہ (بیدی)، شامِ عید (عشرت رحمانی)، شکست و فتح (اوپندر ناتھ اشک)، دھانی بانگلیں (عصمت چغتائی) نمائندہ ڈرامے ہیں۔

اس کے بعد تقسیم ملک کا سانحہ پیش آیا اور اردو کی دیگر اصناف کے ساتھ ساتھ ریڈیائی ڈرامے نے بھی تقسیم ملک، تقسیم کے بعد ہونے والے فسادات، تقسیم و فسادات سے مرتب ہونے والے اثرات، مہاجروں

کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ اس ضمن میں قابل ذکر ڈرامے ہیں: ہم واپس جائیں گے (جاوید اقبال)، کمینہ کہیں کا (ابراہیم یوسف)، شہید (میرزا ادیب)، ایٹم بم سے پہلے اور ایٹم بم کے بعد (خواجہ احمد عباس)، سرخ فیتہ (قدرت اللہ شہاب)۔ اس کے بعد کا عہد تاریخی شخصیات پر ڈرامے لکھنے کے لیے مقبول ہوا۔ اور سکندر، سلطان صلاح الدین، بابر، شاہ جہاں، اکبر، اورنگ زیب، سقراط، غالب، اسٹالن، پورس وغیرہ کی زندگی کو ریڈیائی ڈراموں میں پیش کیا گیا۔ اس ضمن میں آخری فرعون (حکیم احمد شجاع)، بابر کی موت (آغا بابر)، قیصر کی موت (فضل الحق قریشی)، سکندر (یوسف)، سقراط (ایم کرونا بندھی)، چاند بی بی (علی عباس حسینی) اور منٹو کے متعدد ڈرامے اہمیت رکھتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے میں داخلی کیفیات کو بڑی شدت اور تاثر کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نیز کرداروں کی نفسیات کو بھی بڑی باریکی سے سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ اس نوع کے ڈراموں میں 'بے نور' (کرتار سنگھ ڈگل)، دوزخ (عصمت چغتائی)، کبوتری (سعادت حسن منٹو) ایک روح گلاب کی سی (ابراہیم یوسف)، آیا (اوپندر ناتھ اشک) کاروبار (آغا ناصر) شہنائی (میرزا ادیب) اور راجندر سنگھ بیدی کے ڈرامے تلچٹ، رخشندہ اور نقل مکانی اہمیت کے حامل ہیں۔

اردو کے اہم ترین ریڈیو ڈراما نگاروں میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، شوکت تھانوی، میرزا ادیب، ریوتی سرن شرما، کرتار سنگھ ڈگل، محمد حسن اور شمیم خفنی ہیں۔

کرشن چندر کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ 'دردازہ' میں سماجی، تاریخی، تہذیبی اور عصری موضوعات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ان ڈراموں میں ریڈیائی تقاضوں مثلاً مکالموں اور کرداروں کی شناسائی اور موسیقی و صوتی اثرات کی ہدایتوں کو دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ کرشن چندر کو ریڈیو کی ضروریات کا پورا علم تھا۔ ان کا سب سے بہترین ڈراما 'سرائے' کے باہر ہے۔

راجندر سنگھ بیدی اپنے افسانوں کی طرح ریڈیائی ڈراموں میں بھی موضوعات کی سنجیدگی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ 'خواجہ سرا'، چالکیہ، تلچٹ اور نقل مکانی ان کے بہترین ڈرامے ہیں۔

سعادت حسن منٹو کا البیلا پن یہاں بھی دکھائی دیتا ہے۔ 'رندھیر پہلوان'، ہنک، اس منجدھار میں،

نیلی رگیں، کبوتری اور جرنلسٹ ان کے اہم ترین ڈرامے ہیں۔ جن میں منٹو کا خاص انداز نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ مجموعہ 'تین عورتیں' میں انھوں نے عورتوں کی نفسیات کا بڑی باریکی سے جائزہ لیا ہے۔ منٹو نے اپنے بیشتر ڈراموں میں انسان کے ظاہری اور باطنی مسائل، انسانی نفسیات اور تحلیل نفسی کو اپنا پسندیدہ موضوع قرار دیا ہے۔

عصمت چغتائی نے اپنے افسانوں کی طرح ریڈیائی ڈراموں میں بھی متوسط طبقے کے مسائل کو بخوبی برتا ہے۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں کے مجموعہ 'شیطان' میں چھ ڈرامے ہیں جو معاشرتی اور تہذیبی معاملات پر روشنی ڈالتے ہیں لیکن ان کا محور بھی عورت اور اس کی خواہش کی عدم تکمیلیت ہے۔ جس کی سب سے اچھی مثال دھانی بانکیس ہے۔ عصمت کا دوسرا اہم ترین ڈراما 'دوزخ' ہے۔ جو اپنے موضوعات کی سنجیدگی اور مکالموں کا برجستگی کی وجہ سے اہمیت کا حامل ہے۔

اوپندر ناتھ اشک نے ریڈیو کے لیے بہت سے ڈرامے لکھے اور زندگی کے تقریباً سبھی مسائل کو بڑی باریکی سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ اشک جتنے اچھے سماجی نقاد ہیں اتنی ہی عمدہ گرفت نفسیاتی معاملات پر بھی رکھتے ہیں۔ 'جو تک'، 'میمونہ'، 'پاپی اور تو' لیے ان کے اہم ترین ڈرامے ہیں۔

شوکت تھانوی نے ریڈیائی ڈراموں میں طنز و مزاح کا بہت عمدہ استعمال کیا وہ ہنستے ہنساتے سماج کی دکھتے رگ پر انگلی رکھنے کا بہترین ہنر جانتے ہیں۔ 'منشی جی' نہ صرف شوکت کا شاہکار ہے بلکہ اردو ریڈیائی ڈرامے کی تاریخ میں اہم ترین مقام رکھتا ہے۔

میرزا ادیب نے تاریخ، تہذیب، سماج، فرد اور فرد کی نفسیات کو آواز و ساز کے ذریعے بہترین طریقے سے پیش کیا ہے۔ 'لہو اور قالین'، 'ستون اور سمندر کا دل' ان کے بہترین ڈرامے ہیں۔

ریوتی سرن شرما کا آرٹ یہ ہے کہ وہ چھوٹے سے چھوٹے موضوع کو بھی اس ہنر سے پیش کرتے ہیں کہ وہ موضوع زندگی کا اہم ترین سچ ثابت ہو جاتا ہے۔ 'دشمن'، 'انسان اور روشنی' ان کے بہترین ڈرامے ہیں۔ ریوتی نے انسانی نفسیات کو بھی بڑی باریکی سے پیش کیا ہے۔ اتار چڑھاؤ ان کا بہترین نفسیاتی ڈراما ہے۔ ریوتی کے ڈرامے اپنے موضوعاتی دائرہ کار کے لحاظ سے عہد آفرینی کا سرگرم عملی نمونہ ہیں۔

'اوپر کی منزل'، 'انار کے دوپتے'۔ 'پاکل میں سوئے نغے اور میٹھا پانی' کرتار سنگھ دگل کے بہترین ڈرامے

ہیں۔ دُگل نے نہ صرف یہ کہ سماجی کشمکش کو پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے بلکہ فرد کے ذہن میں جھانکنا بھی ان کا ہنر ہے۔ اس کی بہترین مثال 'دو مرد اور ایک ماں' ہے۔

محمد حسن نے تاریخی اور ادبی شخصیتوں کی مرقع نگاری کرنے کے ساتھ ساتھ سماجی مسائل اور رومان کی اہمیت پر بھی درامے لکھے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ضحاک، کھرے کا چاند، سرخ پردے اور محل سرا بہترین ڈراموں کے نمونے ہیں۔ محمد حسن نے اپنے ڈراموں میں حقیقت و رومان کے امتزاج کے بہترین نمونے پیش کیے ہیں۔

ریڈیائی ڈرامے میں فلسفیانہ اور سنجیدہ قسم کے داخلی مسائل کو بہترین طریقے سے برتنے والوں میں ایک معتبر نام شمیم حنفی کا ہے۔ شمیم حنفی نے اپنی زندگی کے تجربات و مشاہدات کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنایا لیکن ان کے مشاہدات و تجربات ہر ایک سامع کو اپنی زندگی کے مسائل معلوم ہوئے۔ 'مٹی کا بڑا دا'، بازار میں نیند، اور پانی پانی ان کے بہترین ڈرامے ہیں۔

ہر چند کہ ریڈیائی ڈرامے کی تاریخ بہت ہی مختصر ہے۔ لیکن اپنی خوبیوں کی بنا پر اس نے نہ صرف یہ کہ صدیوں کے ڈرامائی تصورات کی مستحکم روایت کا مقابلہ کرتے ہوئے اس میں ایک نوع کی جدت پیدا کی بلکہ اپنے وسیع دائرے کی وجہ سے ایک ہی وقت میں لاکھوں لوگوں کو مصروف رکھا۔ ریڈیو ہمارے عصری تقاضوں کی تکمیل کا ایک بہترین ذریعہ ہے جس سے تعلیم و تربیت اور ادب و صحافت کی ترقی یافتہ زنجیریں جڑی ہوئی ہیں۔





URDU MEIN RADIAI DRAME KA TAHQIQI WA TANQIDI JAIZA

ABSTRACT

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

BY

ZUBAIR SHADAB KHAN

UNDER THE SUPERVISION OF

DR. MOHAMMAD. TARIQ

**DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)**

2004



اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ

مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی

اردو



نگراں

مقالہ نگار

ڈاکٹر محمد طارق

زبیر شاداب خان

شعبہ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۰۲ء



Department of Urdu

ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY, ALIGARH-202002 (INDIA)

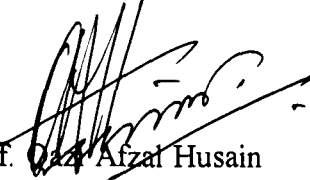
Tel: {700920,921
{Extn.1631


Dated.....

TO WHOM IT MAY CONCERN

This is to certify that Mr. Zubair Shadab Khan has carried out this research work entitled “**URDU MEIN RADIAI DRAME KA TAHQIQI WA TANQIDI JAIZA**” under my supervision for the award of the degree of **Ph.D in Urdu** of this University. It is an original work and it has not been previously or presently submitted to any other University.

Countersigned


Prof. Qazi Afzal Husain
Chairman
**Chairman,
Department of Urdu
A.M.U., Aligarh**


Dr. Mohammad Tariq
Supervisor
Department of Urdu
Supervisor
Department of Urdu
A.M.U., Aligarh

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شہر یار

اور

طارق چہتاری

کے نام

کاغذ کی کشتی میں دریا پار کیا
دیکھو ہم کو کیا کیا کرتب آتے ہیں

فہرست

پیش لفظ

i - ii

باب اول

- (A) عالمی نشریات کی تاریخ 1 - 8
 (B) ہندوستان میں نشریات کی تاریخ 9 - 27
 (C) آل انڈیا ریڈیو کی خدمات 28 - 51

باب دوم

- (A) یک بابی ڈراما 52 - 87
 (B) ریڈیائی ڈرامے کافن اور اس کی ہیئت 88 - 100
 (C) ریڈیائی ڈرامے کی اقسام 101 - 142

باب سوم

- (A) اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا آغاز و ارتقاء 143 - 146
 (B) اردو ریڈیائی ڈرامے کے موضوعات 147 - 156
 (C) اردو ریڈیائی ڈرامے کی زبان 157 - 159
 (D) اردو کے چند اہم ریڈیائی ڈراما نگار 160 - 245

باب چہارم

- (A) تکنیکی علاقہ 246 - 258

(i) اسٹوڈیو

(ii) مائیکروفون

(iii) ریکارڈنگ

(iv) معاہدہ نامہ

- (B) تکنیکی علاقہ 259 - 269

(i) ہدایت کاری

(ii) اداکاری یا صداکاری

(iii) ترتیب و تزئین

- (C) حاصل مطالعہ 270 - 273

- (D) اصطلاحات 274 - 305

I - VIII

کتابیات

پیش لفظ

فنون لطیفہ میں ڈراما ایک ایسا فن ہے کہ جس کی پیش کش میں شاعری، مصوری، رقص اور موسیقی، سبھی شامل ہو جاتے ہیں لہذا اس کا اثر دیگر فنون کے مقابلے میں زیادہ پرکشش اور دیر پا ثابت ہوتا ہے۔ دوسری اہم بات یہ کہ ڈراما ایسا ذریعہ اظہار ہے جس میں زندگی عملی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور تیسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ ڈرامے میں دیگر فنون اور اصناف کے مقابلے اظہار کے زیادہ سے زیادہ ذرائع کا استعمال ہوا ہے۔ اس ضمن میں ڈرامے نے اسٹیج سے ریڈیو فلم اور ٹیلی ویژن کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا۔ اور ارسطو سے کالی داس تا عصر حاضر اس نے ہر زمانے کی تاریخی، تہذیبی، سیاسی، سماجی، علمی اور ادبی صورت کو عملی طور پر پیش کرنے کا فریضہ انجام دیا۔

ذریعہ اظہار کے لحاظ سے ریڈیو نے ڈرامے کو فروغ دینے میں بڑا اہم کردار ادا کیا۔ ۱۹۳۶ء یعنی ہندوستان میں نشریات کے باقاعدہ آغاز کے بعد اردو ڈرامے ہندوستان کی تاریخ و تہذیب اور سیاست و معاشرت نیز زندگی کے تمام اہم ترین معاملات کا صوتی دستاویز کی حیثیت اختیار کر گئے۔ اس لیے ضرورت تھی کہ ریڈیائی ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا جائے۔ لہذا اس مقالے کو ”اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ“ کے عنوان سے چار ابواب میں تقسیم کر کے متعلقہ موضوع کا محاکمہ کیا گیا ہے۔

مقالے کا پہلا باب نشریات کی تاریخ سے متعلق ہے۔ جس میں عالمی نشریات کی تاریخ، ہندوستان میں نشریات کا آغاز و ارتقاء، آل انڈیا ریڈیو کا نشریاتی نظام اور آل انڈیا ریڈیو کی خدمات کو قلم بند کیا گیا ہے۔ مقالے کے دوسرے باب میں ڈرامے کے فن، ایک بابی ڈراما، ہندوستانی ڈرامے کی ہیئت و اجزاء، سنسکرت روپک کی اقسام، ڈرامے کے خارجی عناصر، ڈرامے کے داخلی عناصر، ریڈیو ڈرامے کے فن اور اس کی ہیئت، ریڈیائی ڈرامے کے موضوعات اور اس کی تکنیک، اسٹیج ڈرامے، فلم، ٹیلی ویژن ڈرامے اور ریڈیائی ڈرامے کے تقابلی مطالعے کو قلم بند کیا گیا ہے۔

تیسرے باب میں اردو ریڈیائی ڈرامے کے آغاز و ارتقاء، اردو ریڈیائی ڈرامے کے موضوعات اور اردو ریڈیو ڈرامے کی زبان کے علاوہ اردو کے چند مقبول ترین ڈراما نگاروں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ جن میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، اوپنیدر ناتھ اشک، شوکت تھانوی، میرزا ادیب، ریوتی سرن شرما، کرتار سنگھ دگل، محمد حسن اور شمیم حنفی اہم ہیں۔

مقالے کا اختتام حاصل مطالعہ کے بعد ڈرامے، ابلاغیات اور ریڈیو کے اصطلاحات پر کیا گیا ہے۔ یہ اصطلاحات عہد حاضر میں اس لحاظ سے اہم ہیں کہ ان کا استعمال معاصر ہندوستانی ذرائع ابلاغ کی اہم ترین ضرورت بن گئی ہے۔ مقالے کی تکمیل میں استاد محترم ڈاکٹر محمد طارق (طارق چھتری) کی ہدایتوں اور محبتوں نے سب سے اہم کردار ادا کیا۔ یہ اعتراف بجا ہوگا کہ ان کی رہنمائی کے بغیر اس مقالے کی تکمیل ناممکن تھا۔ میں سمیم قلب سے ان کا شکر گزار ہوں۔

استاد مکرم پروفیسر قاضی افضل حسین (صدر شعبہ اردو) کا بے حد مشکور ہوں کہ انھوں نے اچھی کتابوں کے مطالعے کے ساتھ ساتھ ہم طلبہ پر بھی وقت صرف کیا اور ہماری ہر لحاظ سے رہنمائی کی۔

پروفیسر محمد محمود الرحمن خان آفریدی کا شکریہ کہ جنھوں نے ایک شفیق بزرگ اور استاد کی حیثیت سے میری بے شکل مٹی کو صورت دینے میں اہم کردار ادا کیا۔
ڈاکٹر غنفر علی (پرنسپل، یوٹی آر سی، لکھنؤ) اور پروفیسر امتیاز حسین (شعبہ لسانیات) کا شکریہ جو میرے محسن ہیں اور مجھے عزیز رکھتے ہیں۔

لائق صدا احترام اساتذہ میں پروفیسر خورشید احمد، پروفیسر قاضی جمال حسین، ڈاکٹر مہتاب حیدر نقوی، ڈاکٹر سید سراج الدین اجملی اور شعبہ اردو کے تمام اساتذہ کی عنایات کا شکریہ۔

شکریہ ڈاکٹر محمد موصوف، ڈاکٹر حسان احمد اعظمی، ڈاکٹر واحد شاستری، غلام جیلانی، محمد فیروز خان، سید محمد عامر، فتح عالم، مطاہر احمد خان، ایاز احمد خان، آفتاب عالم اور محمد مہتاب خان کا، کہ عزیزوں نے ہمیشہ میری مدد کی۔
رابعہ آغا، محسن بھائی، باقر بھائی اور پیر محمد صاحب کا شکریہ کہ بلاتا خیر کتابیں مہیہ کراتے رہے۔

عبدالقادر بھائی کا شکریہ کہ جنھوں نے شب و روز کی تمیز کیے بغیر نہایت عرق ریزی سے مقالہ کمپوز کیا۔ عزیز ی
عبدالواسع اور عبدالرافع کا شکریہ کہ شہزادوں نے اس کم عمری میں نہایت پختگی اور سلیقے سے سنسکرت اور ہندی کا مواد کمپوز کیا۔
اے دل و حشی تجھے بس یہ کمال آتا ہے کیوں

دوستوں کی خوبیوں پر خاک ڈال آتا ہے کیوں (اسعد بدایونی)

باوجود اس کے حمیرا آفریدی، محترمہ صبیحہ تنیم، ڈاکٹر غنفر علی خان، ڈاکٹر منصور احمد، جناب ارمان رسول فریدی،
ڈاکٹر انتظار احمد راشد، ڈاکٹر محمد افضل، ڈاکٹر شاہد پرویز، شاہد سائنسٹ، جناب احمد مجتبیٰ صدیقی، آفتاب احمد فریدی،
ریشماں پروین، سعدیہ پروین اور عائشہ مظہر کا مشکور ہوں کہ جن میں سے کچھ اچھے دنوں کے ساتھی تھے اور کچھ کے ساتھ رہ
کردن اچھے لگتے تھے۔

خاندان کے افراد کی تعداد اور ان کی خوبیوں کا ذکر نیز ان کی محبتوں کا اعتراف ایک الگ مقالے کا متقاضی ہوگا۔
لیکن سر دست یہ تسلیم کرنا بھلا معلوم ہو رہا ہے کہ والد محترم جناب محمد شاکر خان، والدہ محترمہ جناب اختر بیگم،
چچا جناب عبدالقادر خان اور جناب نیاز احمد خان کا شکریہ ادا کرنے سے زبان قاصر ہے۔
نسرین کا شکریہ ادا کرنا ”تکلفِ بے جا“ ہوگا۔

سر صاحب
۲۰ جولائی ۲۰۲۰ء
زیر شاداب خان

شعبہ اردو

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

باب اول

(A) عالمی نشریات کی تاریخ

(B) ہندوستان میں نشریات کی تاریخ

(i) آزادی کے بعد آل انڈیا ریڈیو کے کارہائے نمایاں

(ii) نویں پنج سالہ منصوبہ بندی اور آل انڈیا ریڈیو

(iii) آل انڈیا ریڈیو کے بنیادی مقاصد

(iv) آل انڈیا ریڈیو کا مجموعہ قوانین

(v) آل انڈیا ریڈیو: نشریات کے خطوط

(C) آل انڈیا ریڈیو کی خدمات

(i) آل انڈیا ریڈیو کی سہہ جہتی نشریات

(ii) خبروں کی سروریز

(iii) وودھ بھارتی اور کرشنل سرورس

(iv) یووانی

(v) آل انڈیا ریڈیو کے پروگراموں کی خانہ بندی

(الف) موسیقی: کلاسیکی موسیقی، نیم کلاسیکی موسیقی، عام موسیقی، لوک موسیقی، سازنگیت، فلمی موسیقی،

مغربی موسیقی

(ب) تکلم: ریڈیو ٹاک، مشاعرہ، مباحثہ، آنکھوں دیکھا حال، ریڈیو رپورٹ، ریڈیو ڈراما، تمثیلیہ، ریڈیو

فیچر، منظوم ڈراما، غنائیہ، اوپیرا، نیلے

(A) عالمی نشریات کی تاریخ

عالمی نشریات کی تاریخ لکھنے والوں نے نشریات کے آغاز کی کڑیاں سائنس کے مختلف ایجادات سے جوڑ کر تاریخ مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ایسا برگس (Asa Briggs) کا خیال ہے کہ نشریات کی تاریخ یا تو ۱۸۶۳ء یعنی جیمز کلارک میکسویل (James Clerk Maxwell) کی اس انکشاف سے شروع ہوتی ہے جو اس نے کیمبرج میں ریڈیائی لہروں کے متعلق کیا تھا اور یہ بتایا کہ ان لہروں کی رفتار ایک لاکھ چھیاسی ہزار میل یا بائیس کروڑ میٹر فی سیکنڈ ہوتی ہے۔ یا پھر ۱۸۸۸ء سے جب ہارٹز رڈولف ہرٹز (Heirich Rodol Hertz) نے ان مقناطیسی یا ریڈیائی لہروں کا تجرباتی مظاہرہ کیا۔ ۱۔ اسی طرح ولیم ایل ریورس (William L. Rivers) کا ماننا ہے کہ ریڈیو نشریات کا آغاز ۱۸۹۲ء میں اسٹبل فیلڈ (Stubble Field) کے اس تجربے سے ہوا جس میں فیلڈ نے اپنے ایک دوست کی آواز کا مظاہرہ ریڈیائی لہروں کے ذریعے کیا تھا۔ لیکن ریورس آگے چل کر فیسینڈن (Fessenden) کو نشریات کا موجد قرار دیتا ہے۔ ریورس کہتا ہے کہ ۱۹۰۶ء میں برانڈ راک (Brand Rock) سے ایک جذوقتی پروگرام (Message) نشر کرنے کا سہرہ فیسینڈن کے سر جاتا ہے جب اس کا نشریہ سمندری جہازوں میں سنا گیا۔ ۲۔

میری کروزیئر (Mary Crozier) نشریات کے آغاز اور اس میں معاون سائنس دان کا قدرے تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے لکھتی ہیں کہ نشریات کے آغاز میں وہ گروہ بہت اہمیت رکھتا ہے جس نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہائی گینس (Hyghens) کی رہنمائی میں ریڈیائی لہروں پر ریسرچ کی۔ اس گروہ میں اسکاتس مین (Scotsman) اور میکسویل (Maxwell) بھی شامل تھے۔ یعنی میری کروزیئر نے بھی نشریات کی تاریخ کا آغاز ۱۸۶۳ء کو ہی مانا ہے۔ میری کروزیئر نے اپنی تحقیق میں ہرٹز کے کارناموں کا اعتراف کرتے ہوئے فرانس کے سائنس دان ایڈورڈ برانڈلے (Edward Brandley) اور اٹلی کے نوجوان سائنس دان مارکونی کو اس وقت تک کے ایجادات کی بکھری کڑیوں کو یکجا کرنے اور ان میں مفید اضافہ کرنے والوں کے طور پر تسلیم کیا ہے علاوہ ان سائنس دان کے نشریات کے ارتقا میں فلمینگ اور لی ڈی فارلیٹ کے کارناموں کو اہم قرار دیا ہے۔ ۳۔ اسی طرح اینڈریو کریسل (Andrew Crissell) نے نشریات کا باقاعدہ آغاز چیمس فورڈ کے اس نشریے کو قرار دیا ہے جس میں ڈیم نیلی میلبا (Dame Nelie Melba) کی آواز انگلینڈ، فرانس، اٹلی اور شمالی امریکہ و یورپ کے دیگر ممالک میں پہلی مرتبہ ایک ساتھ گونجی۔ یہ نشریہ ۱۵ جون ۱۹۲۰ء کو مارکونی وائرلیس کمپنی نے مشہور روزنامہ ڈیلی میل (Daily Mail) کے مالی تعاون سے نشر کیا تھا۔ لیکن کریسل اس کامیابی کی کڑی ماضی میں ذرائع ابلاغ پر

کی گئی ریسرچ سے جوڑتا ہے اور میکس ویل کے الیکٹرومیکینیٹو ویو کی ایجاد ۱۸۶۴ء سے اپنی بات شروع کر کے ایڈیسن اور لیورلوج کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے مارکونی کو ریڈیو کا بابائے آدم (Father of Radio) قرار دیتا ہے۔ مکرہیسل کے برعکس ٹیم کرو نے نشریات کے آغاز کے متعلق سائنس کی ٹھوس بنیادوں کو رد کرتے ہوئے فکشن کو اہمیت دیتا ہے۔ اس نے نشریات کے آغاز میں ایچ جی ویلس کے ناول (The Sleeper Wakes 1899) سے اپنی بات شروع کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ اس ناول میں بیلے مشینس (Babble Machines) کا خیال پیش کیا گیا تھا۔ آگے چل کر وہ ایڈیسن کو فونو گراف کا موجد قرار دیتا ہے۔ اور فونو گراف کو نشریات کی بنیاد تسلیم کرتا ہے۔ ۵۔

لیکن نشریات کے آغاز کی پہلی کڑی تلاش کی جائے تو اس کا سلسلہ سیمول مورس (Samul Morse) سے جاملتی ہے۔ مورس نے ۱۸۳۰ء سے ۱۸۴۰ء کے دوران ایک کوڈ بنا کر نظام اشارہ برداری (Semaphore System) کو بہتر صورت میں پیش کیا۔ اس نظام کے تحت حروف تہجی ڈاٹس (Dots) اور ڈیشس (Dashes) سگنل کی مدد سے روشنی یا آواز کے ذریعہ برقی اشاروں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اور مطلوبہ جگہ پر پہنچ کر مورس ساؤنڈ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس طریقہ کار کو مورس کوڈ کہا جاتا ہے اور اسی بنا پر سیمول مورس کو ٹیلی گراف کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل ریڈیو نشریات کے آغاز کی پہلی کڑی ٹیلی گراف کی ایجاد سے جا کر ملتی ہے۔ کیونکہ ۱۸۵۰ء تک ٹیلی گراف ان ممالک میں خبروں اور معلومات کی ترسیل کا اہم ذریعہ بن گیا جو صنعتی اور سائنسی اعتبار سے ترقی یافتہ تھے۔ اس کے علاوہ ٹیلی گراف ریلوے کی توسیع کو جوڑنے یا رابطہ قائم کرنے میں اہم رول ادا کرنے لگا۔ ۱۸۶۳ء میں کلارک میکس ویل نے ریڈیائی لہروں کے متعلق اشارے پیش کیے۔ ۱۸۷۰ء میں الیکٹرو گراہم نیل نے ٹیلی فون کا ایجاد کیا۔ ۱۸۸۷ء مین ہرٹز نے الیکٹرومیکینیک ویو کو لیڈن جار (Leyden Jar) کے ذریعے ایک جگہ سے دوسرے مقام پر بھیجنے میں کامیابی حاصل کی۔ اس کے تحقیقی لکچر اور مقالے شائع ہوئے اور اپنی مقبولیت و معنویت کی بنا پر ہرٹز کا نام آج بھی تمام ریڈیو کے ارتعاش (Mega Hertz MHz) کی پیمائش کے طور پر اپنایا جاتا ہے۔ ۱۸۷۹ء میں ایڈورڈ ہگنز نے ریڈیائی لہروں کو موصول کرنے کے لیے رسیور بنانے میں کامیابی حاصل کی۔ ۱۸۹۰ء تک گراہم نیل کا ٹیلی فون آلہ (apparatus) متوسط اور اعلیٰ طبقوں میں بہت مقبول ہو گیا۔ گراہم نیل کی اس ایجاد نے بھی براؤ کا سٹنگ کے تصور کو عملی جامہ پہنانے میں اہم رول ادا کیا۔ ۱۸۹۳ء میں رینالڈ ایبرے فینڈن

(Reginald Aubrey Fessenden) نے ہرٹز کی لہروں پر پٹس برگ یونیورسٹی (امریکہ) میں کئی تجربے کیے۔ اس نے امریکہ کی بجلی کی صنعت والی ابتدائی کمپنیوں میں سے ایک بڑی کمپنی ویسٹنگ ہاؤس (Westing House) میں اپنا تحقیقی مشغلہ جاری رکھا۔ فیسنڈن کے فارمولے پر کام کرتے ہوئے اولیور لوج (Oliver Lodge) نے ۱۸۹۴ء میں ریڈیائی لہروں کو ڈیڑھ سو گز کے فاصلے تک پہنچانے میں کامیابی حاصل کی۔

دوسری جانب برطانوی ڈاک خانہ کے چیف انجینئر ولیم پریس (William Preece) ۱۸۸۴ء سے ہی انڈکشن یا مالہ کے ذریعے پیغام رسانی کی کوششوں میں مصروف تھا لیکن کامیاب نہیں ہو پا رہا تھا۔ پریس کو ۱۸۹۶ء میں گلیمر مارکونی نے اٹلی سے خط کے ذریعے آگاہ کیا کہ اس نے وائرلیس ٹیلی گرافی کے نئے نظام کی ایجاد میں بڑی حد تک کامیابی حاصل کر لی ہے۔ مارکونی ۱۸۹۴ء سے ہرٹز ویو اور کنڈکس پر لکھے گئے مقالوں کا مطالعہ کر رہا تھا اور بالآخر اُس نے بولوگنا (Bologna) کے نزدیک اپنے تجربات پیش کیے جس میں اسے مورس ڈاٹس (Morse dots) اور مورس ڈیش (Morse dashes) کو وادی کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک بھیجنے میں کامیابی ملی۔ اس نے اس بات کی اطلاع اطالوی وزیر برائے پوسٹ اور ٹیلی گراف کو دی لیکن اس نے کوئی دلچسپی نہیں لی تو مارکونی نے اٹلی کو الوداع کہا اور ۱۸۹۷ء میں برطانیہ چلا گیا۔ وہاں اسے ولیم پریس کی حمایت سے جنرل پوسٹ آفس برطانیہ نے سہولتیں فراہم کیں اور مارکونی نے اپنی تحقیق کو منضبط کرانے کے بعد ایک وائرلس سگنل اور ٹیلی گراف کمپنی قائم کی۔ اور ایڈلے دیٹ (Isle of Wight) سے براعظم پر ۱۴ میل کی دوری تک ٹرانسمٹ کرنے میں کامیابی حاصل کر لی۔ جون ۱۸۹۹ء میں مارکونی نے انگلش چینل سے فرانس تک مورس کوڈ کو ٹرانسمٹ کیا۔ یہ جے۔ے۔ فلمینگ کے اس مشہور لکچر پر مشتمل تھا جو اس نے برٹش ایسوسی ایشن کے جلسے میں ڈوور میں دی تھی۔ اس کانفرنس اور لکچر کی اطلاع فرانسیسی ایسوسی ایشن کو بولون (فرانس) میں ریڈیو کے ذریعے دی گئی۔ دراصل اسے ڈوور سے ورمیکس ریڈیو اسٹیشن پر بھیجا گیا اور وہاں سے تار کے ذریعے بولون پہنچا۔ فرانسیسی ایسوسی ایشن نے بھی ریڈیو کے ذریعے مورس کوڈ میں اس کا جواب دیا اور اس طرح پہلی مرتبہ ریڈیو نے انگلش چینل پار کیا۔ ۲ نومبر ۱۸۹۹ء کو مارکونی نے ”امریکن مارکونی وائرلیس کمپنی“ قائم کی۔ ۱۹۰۱ء میں جرمنی کی الائنڈ شپنگ کمپنی نے اپنے جہازوں پر ریڈیو کا استعمال کرنا شروع کیا۔ دوسری جانب برطانیہ کا پہلا تجارتی جہاز ایس۔ ایس لیک شیمپلین نے بھی ریڈیو کا استعمال شروع کر دیا۔ ۱۹۰۱ء میں ہی کورنول (انگلینڈ) میں ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا جہاں سے ریڈیو کے ذریعے ۱۲ ستمبر ۱۹۰۱ء کو ایک جذباتی پروگرام نشر کیا گیا جسے خود مارکونی نے جونز (نیو فاؤنڈ لینڈ) میں موصول کیا۔ کورنول سے جونز کا فاصلہ ۲۱۷۰ میل ہے گویا پہلی مرتبہ بحر اٹلانٹک کو ریڈیو کی آواز نے پار کیا۔ اب تک مارکونی نے غیر مرتب لہروں کو مورس سگنل کے ذریعے ٹرانسمٹ

کرنے میں کامیابی پائی تھی۔ لیکن ۱۹۰۱ء میں امریکی سائنس دان فینڈن نے ٹیلی فونک مائکروفون کے ذریعے تسلسل کے ساتھ ریڈیو کو ٹرانسمٹ کرنے میں کامیابی حاصل کر لی۔ جس سے تقریباً موسیقی کی ترسیل ممکن ہو گئی۔ اسی بنا پر ولیم ایل ریورس نے اپنی کتاب The Mass Media, p 465 میں فینڈن کو نشریات کا موجد قرار دیا ہے۔ مارٹن شینگلر اور سینڈلے ورنج (Martin Shingler and Cindy Wieringa) نے مارکونی اور فینڈن کے کارناموں کی وضاحت کچھ اس طرح کی ہے۔

"1901 In the USA, Fassenden successfully superimpose a voice on to a continuous radio wave using a telephonic microphone, enabling the transmission of speech and Music (Marconi had been using intermittent or broken waves to send Morse signals)". (6)

بہر کیف مارکونی اور فینڈن نے اپنے اپنے طور پر اہم اور کارآمد تجربے کیے مثلاً ۱۹۰۲ء تک مارکونی نے اپنے سگنل کو اتار ترقی یافتہ بنا لیا کہ شمالی امریکہ سے اٹلانٹک تک کام کرنے لگا۔ ادھر فینڈن نے اپنے عمل کی توسیع کے لیے نیشنل الیکٹرک سگنلنگ کمپنی ”قائم کی جو غیر منقطع نشریے کے لیے مقبول تھی۔ ۱۹۰۳ء میں مارکونی کے فارمولے پر ریسرچ کرتے ہوئے برطانیہ کے انجینیر جان اے فلمینگ (John A Fleming) نے ایک گلاس بلب کو ترقی یافتہ کر کے ڈائیوڈ ٹیوب (Diode tube) کا نام دیا جو وائریس آواز کے سگنل کو ترسیل کرنے کی بنیاد بنایا لیکن فلمینگ الیکٹرک سگنل کو طاقت ور بنانے میں ناکام رہا۔ ۱۹۰۶ء میں لی ڈی فوریسٹ نے ایک ٹریوڈی ویکوم ٹیوب (اوڈین) کا ایجاد کیا۔ یہ اوڈین ریڈیو سگنل کے ذریعے آواز کی ترسیل کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی سال فینڈن نے کرسٹل کے موقع پر چند ابتدائی نشریے میں سے ایک ایسا پروگرام نشر کیا جو سینکڑوں میل دور دراز کے بحری جہازوں اور بندرگاہوں پر سنا گیا۔ اس نشریے کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے ۱۹۰۷ء میں لی ڈی فارلیٹ نے ”دی ڈی فارلیٹ ریڈیو ٹیلی فون کمپنی“ قائم کی اور ۱۹۰۸ء میں ایفل ٹاور (پیرس) سے ایک فونوگراف ریکارڈ نشر کیا جو پانچ سو میل کے نصف قطر (500 Mile radius) تک سنا گیا۔ یہ وائریس کی دنیا میں ایک نوع کی توسیع تھی۔ ۱۹۱۰ء میں اس نے اپنے وقت کے سب سے مشہور اور پرکشش آواز والے گلوکار و موسیقار انریکو کاروسو (Enrico caruso) کا اوپیرا ’دی میٹروپولیٹن اوپیرا ہاؤس‘ (نیو یارک سٹی، امریکہ) سے نشر کیا۔ ۱۹۱۳ء میں اسکیپ (ASCAP - American Society of Composers, Authors and Publishers) کا وجود عمل میں آیا۔ یہ دنیا کی پہلی Music Licencing Organisation تھی۔

اس کا مقصد ماہرین موسیقی، پبلیشرز اور تخلیق کار کی تخلیقات کو محفوظ رکھنا اور انہیں تجرباتی ریڈیو اسٹیشنوں

سے نشر کرنا تھا۔ ۱۹۱۹ء میں امریکہ نے اپنے سبھی تجرباتی ریڈیو اسٹیشنوں پر پابندی عاید کر دی اور اسی سال مارکونی کمپنی، جنرل الیکٹرک، ویسٹرن الیکٹرک اور امریکن ٹیلی گراف اینڈ ٹیلی فون کمپنی آپس میں مرج ہو گئیں اور ایک نئی تنظیم ریڈیو کارپوریشن آف امریکہ (RCA) وجود میں آئی۔ اس کے پیچھے ڈیوڈ سرنوف (David Sarnoff) کا بہت اہم رول تھا۔ ۱۹۲۲ء میں نشریاتی ادارہ ویسٹنگ ہاؤس کارپوریشن بھی آر سی اے میں شامل ہو گیا۔ اور ڈیوڈ سرنوف اس کا جنرل منیجر بنا۔ ویسٹنگ ہاؤس الیکٹرک اینڈ مینوفیکچرنگ کمپنی نومبر ۱۹۲۰ء میں پلس برگ (امریکہ) میں ایک باقاعدہ براڈ کاسٹنگ اسٹیشن قائم کر چکی تھی جو امریکہ کا پہلا باقاعدہ براڈ کاسٹنگ اسٹیشن تھا۔ اور یہیں سے امریکہ کے صدارتی انتخاب کے نتائج نشر کیے گئے جو امریکہ کا پہلا باقاعدہ براڈ کاسٹ تھا۔ بے دوسری طرف برطانیہ میں مارکونی کمپنی فروری ۱۹۲۰ء میں چیمس فورڈ سے ایک جزوقتی براڈ کاسٹ کا سلسلہ شروع کر چکی تھی۔ اس سلسلے کا اہم ترین پروگرام ۱۵ جولائی کو اس وقت نشر ہوا جب مشہور اوپیرا سنگر ڈیم نیلی میلبا (Dame Nellie Melba) نے اپنا نغمہ پیش کیا۔ اس پروگرام کو مشہور انگریزی روزنامہ ڈیلی میل (Daily Mail) نے اپنا سر کیا تھا۔ اب تک مارکونی کمپنی روزانہ تیس منٹ کا پروگرام نشر کرتی تھی۔ جو خبروں اور گراموفون موسیقی پر مشتمل ہوتا تھا۔ جب نومبر ۱۹۲۰ء سے ویسٹنگ ہاؤس نے اپنا پروگرام نشر کرنا شروع کیا تو مارکونی کمپنی کے پروگراموں پر برطانیہ میں سخت تنقید ہونے لگی اور بہ حالت مجبوری چیمس فورڈ کی نشریات کو بند کرنا پڑا۔

۱۹۱۹ء میں آر سی اے کا قیام عمل میں آچکا تھا۔ لیکن برطانیہ میں اس وقت تک کوئی اس نوعیت کی تنظیم قائم نہیں ہوئی تھی، اس پر مزید یہ کہ ویسٹنگ ہاؤس کارپوریشن کا آر سی اے میں مرج ہو جانے سے برطانیہ کے نشریاتی ادارے کمزور پڑنے لگے۔ امریکہ سے مقابلہ کرنے کے لیے ”۱۹۲۲ء میں ”دی ریڈیو سوسائٹی آف گریٹ برٹین“ کا قیام عمل میں آیا اس سے پہلے مارکونی کمپنی نے نئے عزم اور نئی تکنیک کے ساتھ ریٹل (لندن) میں ایک ریڈیو اسٹیشن قائم کیا جو London 2LO کے نام سے مقبول ہوا۔ یہاں سے ۱۱ مئی ۱۹۲۲ء کو باضابطہ براڈ کاسٹ شروع کیا گیا۔ ۵ مارکونی کمپنی کے علاوہ میٹروپولیٹن ویکرس نے مانچسٹر میں 2zy اور ویسٹرن الیکٹرک نے برمنگھم میں 5IT لندن میں 2wp ریڈیو اسٹیشن قائم کیں۔ لیکن مقابلہ سخت ہونے کی وجہ سے برطانیہ کی ریڈیو الیکٹرک کمپنیوں نے بالآخر ایک براڈ کاسٹنگ تنظیم ”برٹس براڈ کاسٹنگ کمپنی“ کے نام سے قائم کی جس نے ۱۴ نومبر ۱۹۲۲ء کو اپنا پہلا پروگرام نشر کیا۔ ۱۸ جنوری ۱۹۲۳ء کو کمپنی کو لائسنس ملا اور ۳۴ سالہ نوجوان انجینئر جان ریتھ (John Rith) اس کمپنی کا جنرل منیجر بنا۔ ۱۸ جنوری ۱۹۲۷ء کو کمپنی کارپوریشن میں تبدیل کر دی گئی اور جان ریتھ کو اس کا ڈائریکٹر جنرل

بنادیا گیا۔ انڈریو کریسل نے ”برٹس براڈ کاسٹنگ کمپنی“ اور کارپوریشن کے وجود کے اسباب نیز اس کے اغراض و مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے سماجی، تہذیبی، تاریخی، سیاسی اور صنعتی معرکہ آرائی کا احاطہ ذیل میں اس طرح کیا ہے۔

"However, the post office did not license any of these on a parmanent basis, for it was unwilling to deny other companies future access to what was a lited number of frequencies. On other hand, it was equally loath to follow the early lead of America, where insufficient restriction had resulted in a kind of acrial anarchy: too many stations crowded the waveband, some on pirated frequencies and some using stronger signals to drown out their rivals.

Its solution was to invite the leading British Wireless manufacturers (six large companies and several small ones) to form a broadcasting syndicate. The service they collectively provided would stimulate the sales of the receivers they made, which the government would protect from foreign competition. As a result of this scheme the manufacturers created the "British Broad Casting company" to which the post office granted a 'de facto' though never a 'de jure' monopoly, and which began transmission on 14 November 1922. The manufacturers guaranted the company's solvency, and its funds came from three sources. the original stock, the royalties on the wireless sets which the manufacturers sold, and a share of the revenue from the broadcast receiving licences which the post office collected from the listening public on the company's behalf."(9)

اینڈریو کریسل کے محاکے سے چند باتیں سامنے آتی ہیں۔

- (الف) برٹس براڈ کاسٹنگ کمپنی کے وجود سے پہلے ریڈیو اسٹیشنوں پر صوتی ارتقائش کا محدود دائرہ کار۔
- (ب) نشریات میں غیر ممالک اور بالخصوص امریکہ کی سبقت اور برطانوی کمپنیوں کے ناقص نشریاتی نظام۔
- (د) برطانیہ میں چھوٹے چھوٹے متعدد نشریاتی اداروں کی بہتات اور اپنی کارکردگی کو بہتر بنانے کی بجائے آپس

میں ایک دوسرے کی خامیوں کو واضح کرنا۔

بہر کیف برٹش براڈ کاسٹنگ کمپنی کے وجود میں آنے کے بعد کمپنی نے ۱۴ نومبر ۱۹۲۲ء کو جو اپنا پہلا پروگرام نشر کیا وہ برطانیہ کے عام انتخاب کے متعلق خبر تھی یہ کمپنی کا پہلا Official approved transmission تھا۔ اب ایک نظر ریڈیو سے نشر ہونے والے پہلے ڈرامے پر۔ ریڈیو پر پہلی مرتبہ نشر ہونے والے ڈرامے یا ڈرامے کے کسی ایک حصے کے متعلق مختلف النوع نظریات سامنے آتے ہیں۔ مثلاً وال گیلگلیڈ (Val Gielgued) کے مطابق ۲ ستمبر ۱۹۲۲ء اور ۱۶ فروری ۱۹۲۳ء کو شیکسپیر کا ڈراما جولیس سیزر کے چند مناظر سب سے پہلے نشر کیے گئے۔ لیکن مکمل طور پر نشر ہونے والا پہلا ڈراما شیکسپیر کا "Twelfth Nights" ہے۔ یہ ڈراما پہلی مرتبہ ۲۸ مئی ۱۹۲۳ء کو کنوینٹ گارڈن سے نشر کیا گیا۔ یہ پہلا out door کاسٹ ڈراما تھا۔ اینڈریو کریسل نے گیلگلیڈ سے ایک قدم آگے کی بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

’ریڈیو پر نشر ہونے والا پہلا ڈراما جولیس سیزر کے چند مناظر ہیں جو ریڈیو روپ کے انداز میں پیش کیے گئے لیکن بالخصوص ریڈیو تکنیک پر لکھا گیا ڈراما رچرڈ ہیگ کا A comedy of Danger ہے جو ۱۹۲۴ء میں لکھا اور نشر کیا گیا۔‘ ۱۲۔ بہر کیف اتنا تو یقینی ہے کہ ریڈیو پر سب سے پہلے نشر ہونے والا ڈراما یا ڈرامے کے چند مناظر شیکسپیر کے تھے۔ بی۔ بی۔ سی (British Broadcasting Company) نے ۱۹۲۴ء سے ریڈیو ٹائمز (Radio Times) کے نام سے ایک جریدہ شائع کرنا شروع کیا۔ ۱۹۲۷ء میں پہلی مرتبہ لائیو اسپورٹ کنٹری نشر کیا گیا۔ یہ کنٹری انگلینڈ اور ویلس کے درمیان ہونے والا رگبی (Rugby) مقابلے پر مشتمل تھی۔ ۱۹۲۵ء تک برٹش براڈ کاسٹنگ کمپنی نے اپنا نشریاتی نظام اس قدر درست کر لیا تھا کہ برطانیہ کی ۸۰ فی صد عوام ریڈیو سے محفوظ ہونے لگے اسی سال کمپنی کے جنرل منیجر جان ریتھ نے Centralized Programme Policy بنائی اور ۱۹۳۰ء میں لندن سے نیشنل پروگرام کی نشریات کا آغاز ہوا۔ ۱۹۳۸ء سے بی۔ بی۔ سی کی بیرونی سروس نے غیر ملکی زبان میں خبریں نشر کرنا شروع کیا، اس کی پہلی خبر عربی زبان میں تھی۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے ٹم کرڈک نے دوسری عالمی جنگ کے دوران کے پروپگنڈے پر خاصا زور دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

"Mussolini's Fascist state in Italy undermined British influence in the Middle East with Arabic services from Bari in Southern Italy from 1938 the Nazis started Arabic broadcast. Both the Germans and the Italians built up popular services in Latin America where they

exacerbated tension and paranoia about "Yankee imperialism".

There activities were highly professional and innovative."(13)

جرمن اور اٹلی کے نشری پروپگنڈے کی کشش اور اثر کو دیکھتے ہوئے دیگر ممالک کے ریڈیو کلبوں میں مقابلے شروع ہو گئے اور انھوں نے جرمن اور اٹلی کے نشر شدہ پروگراموں کو دوبارہ براڈ کاسٹ کرنا شروع کیا۔ اٹلی نے اپنا پروپگنڈہ مقبول ہوتا دیکھ کر اپنے پروگراموں (بالخصوص موسولینی کے اہم تقاریر) کو مختلف زبانوں میں ترجمہ کر کے پیش کرنا شروع کر دیا جس سے عرب ممالک، ایران اور افغانستان میں برطانیہ کی موجودگی کو خطرہ لاحق ہو گیا۔ لہذا ۱۹۳۷ء میں برطانیہ کی وزارت خارجہ نے بی۔بی۔سی کو ایک معقول رقم فراہم کرائی اور جنوری ۱۹۳۸ء سے بی۔بی۔سی نے بھی Oversease and European Services کے تحت غیر ملکی زبانوں کی نشریات شروع کی جس کا آغاز عربی زبان کی خبر سے ہوا۔ یہ پروگرام اٹلی اور جرمن کے پروپگنڈے کا ایک طرح سے جواب تھا۔ اس پورے پس منظر کا احاطہ کرتے ہوئے ٹم کروک نے لکھا ہے کہ:

"A good example of this was the controversy over the first Arab Service news bulletin in January 1938. It led with an accurate report of the hanging of a young Arab at Acre prison in Palestine"(14)

۱۹۳۸ء میں اور سیز اینڈ یورپین سروسز کے B.B.C. External Service کا نام دیا گیا۔ اور ۱۹۶۵ء سے اسے B.C. World Service کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس کے تحت انگریزی کے علاوہ چالیس دیگر زبانوں میں پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔

(B) ہندوستان میں نشریات کی تاریخ

ہندوستان میں نشریات کا پہلا تجربہ اگست ۱۹۲۱ء میں کیا گیا۔ بمبئی کے گورنر سرجارج لائڈ (Sir George Loyed) کی فرمائش پر محکمہ ڈاک اور تار کے اشتراک سے ٹائمس آف انڈیا نے بمبئی سے ایک موسیقی کا پروگرام نشر کیا۔ بمبئی سے دوسو کلومیٹر دور پونا میں سرجارج لائڈ نے یہ پروگرام سنا۔ لیکن نشریات کا باقاعدہ جزوقتی آغاز نومبر ۱۹۲۳ء میں کلکتہ سے ہوا۔ بنگال ریڈیو کلب کو عارضی طور پر ایک چھوٹے مارکونی ٹرانسمیٹر سے نشریات کی اجازت دی گئی جس نے کلکتہ سے روزانہ ڈھائی گھنٹے کا پروگرام نشر کرنا شروع کیا۔ جون ۱۹۲۴ء میں بمبئی کے ریڈیو کلب نے بھی ایسے ہی ایک ٹرانسمیٹر سے براڈ کاسٹ شروع کیا۔ ۱۶ مئی کو مدراس پریسیڈنسی ریڈیو کلب وجود میں آیا اور ۳۱ جولائی ۱۹۲۴ء سے نشریات شروع ہوئیں۔ ۱۵ دراصل یہ کلب شوقیہ طور پر پروگرام براڈ کاسٹ کرتے تھے ان کا پیشہ یا نفع سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ لہذا معاشی بحران کی وجہ سے اکتوبر ۱۹۲۷ء میں مدراس پریسیڈنسی ریڈیو کلب بند ہو گیا۔ ریڈیو نشریات کو منظم طور سے چلانے کے لئے ۱۹۲۶ء میں انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی قائم ہوئی اور سربراہیم رحمت اللہ کو کمپنی کا چیرمین بنایا گیا۔ اور فنانس کی دیکھ بھال محکمہ صنعت و تجارت کے سپرد کر دیا گیا۔ کمپنی کی زیر نگرانی ۲۳ جولائی ۱۹۲۷ء کو بمبئی ریڈیو اسٹیشن کا قیام عمل میں آیا۔ اسٹیشن کا افتتاح اس وقت کے وائسرائے لارڈ ارون نے کیا۔ اس کی تقریر بمبئی ریڈیو اسٹیشن سے اسی روز شام ۶ بجے نشر کی گئی۔ انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی نے ایل. بی. پیگ (L.B. Page) کو اسٹیشن ڈائریکٹر بنایا۔ بمبئی کے بعد کلکتہ میں ۲۶ اگست کو بنگال کے گورنر اسٹین جیکس نے ریڈیو اسٹیشن کا افتتاح کیا اور سی. بی. والک (C.C. Wallick) کلکتہ ریڈیو اسٹیشن کے پہلے ڈائریکٹر ہوئے۔

یہ دونوں اسٹیشن میڈیم ویو سے ڈیڑھ واٹ پاور کے ٹرانسمیٹر سے اپنا پروگرام نشر کرتے تھے۔ لیکن کمپنی خسارے میں چلی گئی اور بلاخر کم مارچ ۱۹۳۰ء کو دیوالیہ ہونے کا اقبال کر لیا۔ یکم اپریل ۱۹۳۰ء کو حکومت نے کلکتہ اور بمبئی کے ریڈیو اسٹیشنوں کا اثاثہ اپنی تحویل میں لے لیا اور نشریات کے تمام ادارے بلا واسطہ طور پر لیبر اینڈ انڈسٹریز ڈیپارٹمنٹ کی نگرانی میں ”انڈین اسٹیٹ براڈ کاسٹنگ سروس“ کی تحویل میں آ گئے۔

انڈین اسٹیٹ براڈ کاسٹنگ سروس کے وجود میں آنے کے بعد نہ صرف یہ کہ نشریات کے تجرباتی اور عبوری دور کا اختتام ہوا بلکہ اس ادارے کے متعلق حکومت نے سنجیدہ اقدام بھی اٹھائے اور یکم جنوری ۱۹۳۴ء کو انڈین وائریس ٹیلی گراف ایکٹ نافذ ہوا۔ اس ایکٹ سے قبل یہ قانون تھا کہ لائسنس کے بغیر ریڈیو سیٹ رکھا تو جاسکتا تھا لیکن سنا نہیں جاسکتا تھا، لیکن اس ایکٹ کے بعد بغیر لائسنس کے ریڈیو سیٹ رکھنا بھی غیر قانونی قرار دیا گیا۔ لہذا اس کا خاطر خواہ اثر ہوا اور ۳۱ دسمبر ۱۹۳۳ء تک ریڈیو لائسنس کی تعداد ۱۰۸۷۲ تھی جو بڑھ کر ۱۶۱۷۹ ہو گئی۔

دوسری لائق توجہ بات یہ ہوئی کہ حکومت کے ایکٹ ۱۹۳۵ء کی دفعہ ۱۲۹ کے تحت آئین میں براڈ کاسٹنگ کی درج ذیل حیثیت قائم ہوگئی۔

"1. The Federal Government shall not unreasonably refuse to entrust to the Government of any Province or Ruler of any Federated State such functions with respect to broadcasting as may be necessary to enable that Government or Ruler.

* to construct and use transmitters in the Province or State.

* to regulate, and impose fees in respect of the construction and use of transmitters and use of receiving apparatus in the province or States.

Provided that nothing in this sub-section shall be construed as requiring the federal Government to entrust to any such Government or Ruler any control over the use of transmitters constructed or maintained by the Federal Government or by persons authorised by the federal government or over the use of receiving apparatus by persons so authorized.

2. Any functions so entrusted to a Government or Ruler shall be exercised subject to such conditions as may be imposed by the federal Government, including, not with standing anything in this act, any conditions with respect to finance, but it shall not be lawful for the federal government so to impose any conditions regulating the matter broadcast by, or by authority, of the Government or Ruler.

3. Nothing in this section shall be construed as restricting the powers conferred on the Governor-General by this Act for the prevention on any grave menace to the peace and tranquility of India, or as prohibiting the imposition on Government or Rulers of such conditions regulating matter broadcast as appear to be necessary to enable the Governor-General to discharge his functions in so far as he is by or under this act required in the exercise thereof to act in his discretion or to exercise his individual judgement. "(16)

۱۹۳۵ء میں نشریات کو قانونی حیثیت ملنے کے علاوہ ایک اور اہم اضافہ یہ ہوا کہ اگست ۱۹۳۵ء میں

بی. بی. سی. کے تجربہ کار براڈ کاسٹر لائیونل فیلڈن (Lionel Fielden) کو براڈ کاسٹنگ کنٹرولر بنایا گیا۔ فیلڈن ایک قابل افسر تھا۔ اس نے ہندوستان کی نشریاتی ترقی میں تاریخی کردار ادا کیا۔ اس نے یکم جنوری ۱۹۳۶ء کو دلی میں

سینٹرل اسٹیشن کا افتتاح کیا اور نشریاتی منصوبے کی توسیع کے لیے نشریات کی تکنیکی میدان کے تجربہ کار انجینئروں کی خدمات حاصل کیں۔ اس ضمن میں ایچ۔ایل۔کریکے اور سی۔ڈبلیو گارڈنر کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔ کریکے اور گارڈنر بی۔بی۔سی کے نامور انجینئر تھے انہوں نے ہندوستان کے نشریاتی اداروں کو جدید تکنیکی وسائل سے مددین کیا۔ ہندوستان میں براڈ کاسٹنگ کو مستقل میڈیم کی قبولیت ملنے کے بعد صوبائی حکومتوں اور خود مختار ریاستوں کو بھی اپنے علاقے میں ریڈیو اسٹیشنوں کے قیام کا حق ملا۔

۱۹۳۵ء کے گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ کے تحت براڈ کاسٹنگ کی مستقل حیثیت قائم ہونے سے پہلے ملک میں بمبئی، کلکتہ، مدراس اور دہلی کے علاوہ لاہور میں بیگ مین کرپین ایسوسی ایشن نے ریڈیو اسٹیشن قائم کیا تھا۔ ۱۹۳۵ء میں پشاور ریڈیو اسٹیشن قائم ہوا۔ الہ آباد میں بھی ۱۹۳۲ء میں ایک تجرباتی نشریات کا ادارہ قائم ہوا جو ۱۹۳۵ء میں زرعتی انسٹی ٹیوٹ الہ آباد کے زیر نگرانی لائسنس حاصل کر کے فروری ۱۹۳۹ء تک روزانہ ایک گھنٹے کا پروگرام نشر کرتا رہا۔ ۱۹۳۹ء میں الہ آباد میں آل انڈیا ریڈیو کا قیام عمل میں آیا۔ دوسری جانب دیسی ریاستوں میں سب سے پہلے نظام حیدر آباد نے حیدرآباد میں لاسکی ریڈیو اسٹیشن قائم کیا۔ بقول حمید الدین شاہد:

”یہ خانگی نشر گاہ ۱۹۳۳ء میں قائم ہوئی۔ سر اکبر حیدری نے محبوب علی صاحب کو انتظامی امور کا سربراہ بنایا۔ ۱۹۳۵ء میں حکومت سرکار عالی نے خانگی نشر گاہ کو خرید لیا اور تمام ضروری انتظامات کی اطمینان بخش تکمیل کے بعد نئی نشر گاہ یکم جنوری ۱۹۳۹ء میں کھولی گئی“

حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن کے علاوہ خود مختار ریاستوں نے اورنگ آباد، بڑودہ، میسور اور تریوندرم میں بھی ریڈیو اسٹیشن قائم کئے۔ تقسیم ملک سے پہلے ہندوستان میں کل ۱۴ ریڈیو اسٹیشن تھے۔ تقسیم کے بعد لاہور، پشاور، اورڈھاکہ کے ریڈیو اسٹیشن پاکستان کے حصہ میں چلے گئے۔ ہندوستان میں بمبئی، کلکتہ، مدراس، دہلی، لکھنؤ اور تروچراپٹی یعنی چھ ریڈیو اسٹیشن آل انڈیا ریڈیو کے مراکز تھے۔ اور پانچ ریڈیو اسٹیشن خود مختار ریاستوں کے پاس تھے۔ یکم اپریل ۱۹۵۰ء کو یہ پانچوں ریاستی اسٹیشن آل انڈیا ریڈیو کی تحویل میں آ گئے۔

آل انڈیا ریڈیو (AIR)

ہندوستانی نشریات کی تاریخ میں ۱۹۳۶ء کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یکم جنوری ۱۹۳۶ء سے ابھری لہروں پر دہلی ریڈیو نے پروگرام نشر کرنا شروع کیا۔ یہ بیس کلو واٹ کا میڈیم ویو ٹرانسمیٹر تھا۔ جون ۱۹۳۵ء میں فیلڈن نے

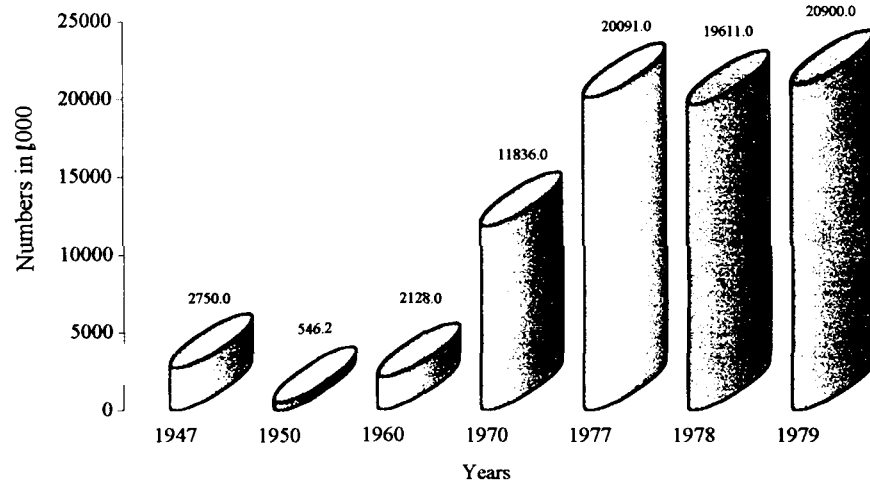
انڈین اسٹیٹ براڈ کاسٹنگ کا نام بدل کر آل انڈیا ریڈیو رکھنے کی تجویز پیش کی۔ دراصل اس کے نزدیک ”انڈین براڈ کاسٹنگ“ پسندیدہ نام نہیں تھا۔ شروع میں تو اس کی تجویز کی مخالفت ہوئی لیکن ۸ جون ۱۹۳۶ء کو اس کی تجویز کو منظوری مل گئی اور اس طرح سے آل انڈیا ریڈیو کا وجود ہوا۔ ۱۸۔ ۱۹۴۰ء میں فیلڈن برطانیہ چلا گیا اور آل انڈیا ریڈیو کی ذمہ داری پروفیسر احمد شاہ بخاری کو سونپ دی گئی۔ احمد شاہ بخاری آل انڈیا ریڈیو کے پہلے کنٹرولر تھے۔ ۱۹۴۳ء میں کنٹرولر کی جگہ ڈائریکٹر جنرل کا عہدہ قائم کیا گیا اور پروفیسر احمد شاہ بخاری اس عہدے پر فائز ہوئے۔

یکم جنوری ۱۹۳۶ء سے ریڈیو کا پروگرام جرنل ”آواز“ شائع ہونا شروع ہوا۔ پہلے یہ اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں شائع ہوتا تھا لیکن جولائی سے ہندی جریدے کا نام ”سارنگ“ رکھا گیا۔ اس سے پہلے ریڈیو کا صرف ایک جریدہ انگریزی میں ”دی انڈین ریڈیو ٹائمز (The Indian Radio Times)“ کے نام سے ۱۹۲۷ء سے ۱۹۳۵ء تک شائع ہوتا رہا۔ ۱۹۳۶ء میں اس کا نام ”انڈین لسنرز (Indian Lisners)“ رکھا گیا جو جون ۱۹۵۸ء کے وسط تک اسی نام سے شائع ہوتا رہا لیکن ۱۹۵۸ء میں ”انڈین لسنرز“ اور ”سارنگ“ کا نام ”آکاش وانی“ ہو گیا اس کے بعد مختلف زبانوں میں ریڈیو کے جریدے مختلف ناموں سے شائع ہوتے رہے مثلاً آکاش وانی (اسامیہ)، بے تار جگت (بنگلہ)، وانولی (تامل)، وانی (تیلگو)، نبھوانی (گجراتی)، یہ سبھی جرائد پندرہ روزہ تھے۔

۱۹۳۷ء میں آل انڈیا ریڈیو (AIR) منسٹری آف لیبر اینڈ انڈسٹریز سے تبدیل ہو کر ڈپارٹمنٹ آف کمیونیکیشن کی تحویل میں آ گیا اور ۱۹۴۱ء تک ڈپارٹمنٹ آف انفارمیشن اینڈ براڈ کاسٹنگ کی زیر نگرانی چلتا رہا۔ اس کے بعد ۱۹۴۷ء میں منسٹری آف انفارمیشن اینڈ براڈ کاسٹنگ کی زیر ہدایت کام کرنے لگا۔ ۱۶ جنوری ۱۹۳۹ء سے شارٹ ویو کا آغاز ہوا۔ اس سے پہلے صرف میڈیم ویو ٹرانسمیٹر تھے۔ شارٹ ویو سے یہ سہولت میسر آ گئی کہ دلی اسٹیشن کے پروگرام بمبئی ریڈیو اسٹیشن ریلے کرنے لگا اور بمبئی ریڈیو اسٹیشن کے پروگرام دلی اسٹیشن ریلے کرنے لگا۔ مارچ ۱۹۳۹ء ہی میں پشاور اسٹیشن کو ریلے سینٹر بنادیا گیا اور ۱۶ مئی کو ترچنا پٹی سے پانچ کلو واٹ کے میڈیم ٹرانسمیٹر پر براڈ کاسٹ شروع کیا گیا اسی روز ٹروچی اسٹیشن سے بھی نشریات کا آغاز ہوا۔

اگست ۱۹۴۷ء میں ہندوستان کی تقسیم کے بعد آل انڈیا ریڈیو کے پاس کل چھ ریڈیو اسٹیشن دلی، بمبئی، کلکتہ، مدراس، لکھنؤ اور ترچنا پٹی تھے۔ اس وقت ٹرانسمیٹر کی کل تعداد ۱۸ تھی جن میں چھ میڈیم اور بارہ شارٹ ویو تھے۔ میڈیم ویو کے ذریعہ ریڈیو پروگرام سننے کی سہولت شہری علاقوں تک ہی محدود تھی۔ آزادی کے وقت ریڈیو سیٹ کی کل تعداد دو لاکھ پچھتر ہزار تھی۔ ۲۰۰۱ء میں یہ تعداد بڑھ کر ایک سو گیارہ ملین ہو گئی ہے۔ فی الحال ہندوستان بھر میں ۲۰۷ براڈ کاسٹنگ سینٹر قائم ہیں جو ملک کی تقریباً کل آبادی کو اپنی خدمات مہیا کرتے ہیں۔

Number of Radio Licences



مقام ریڈیو اسٹیشن (آزادی کے بعد)	تاریخ قیام
جالندھر	یکم نومبر ۱۹۴۷ء
بمبئی	یکم دسمبر ۱۹۴۷ء
پٹنہ	۲۶ جنوری ۱۹۴۸ء
کلکتہ	۲۸ جنوری ۱۹۴۸ء
سری نگر	یکم جون ۱۹۴۸ء، یکم اکتوبر سے میڈیم ویو شروع ہوا
گوبائی۔ شیلانگ	یکم جولائی ۱۹۴۸ء
ناگ پور	۱۶ جولائی ۱۹۴۸ء
وجے واڑہ	یکم دسمبر ۱۹۴۸ء
بڑودہ	۱۶ دسمبر ۱۹۴۸ء
اللہ آباد	یکم فروری ۱۹۴۹ء
احمد آباد	۱۶ اپریل ۱۹۴۹ء
دھارواڑ	۸ جنوری ۱۹۵۰ء

☆ وہ ریڈیو اسٹیشن جو دیسی ریاستوں سے ہندوستانی سرکاری تحویل میں آئے۔

☆ حیدر آباد	یکم اپریل ۱۹۵۰ء
☆ اورنگ آباد	یکم اپریل ۱۹۵۰ء
☆ میسور	یکم اپریل ۱۹۵۰ء
☆ تریوندرم	یکم اپریل ۱۹۵۰ء
کوزی کوڈ	۱۴ مئی ۱۹۵۰ء
پونا	۲ اکتوبر ۱۹۵۳ء
راج کوٹ	۴ جنوری ۱۹۵۵ء
جے پور	۹ اپریل ۱۹۵۵ء
اندور	۲۲ مئی ۱۹۵۵ء

شملہ	۱۶ جون ۱۹۵۵ء
بنگلور	۲ نومبر ۱۹۵۵ء
اجمیر	۱۱ دسمبر ۱۹۵۵ء
بھوپال	۳۱ اکتوبر ۱۹۵۶ء
چنڈی گڑھ	۹ اپریل ۱۹۵۷ء
راچی	۲۷ جولائی ۱۹۵۷ء
کریانگ	۲ جولائی ۱۹۶۲ء
وارنگل	۲ مارچ ۱۹۹۰ء (۱۰۰ واں ریڈیو اسٹیشن)
بہرام پور (اڑیسہ)	یکم اپریل ۱۹۹۳ء (۱۵۰ واں ریڈیو اسٹیشن)
ناسک	یکم اکتوبر ۱۹۹۴ء (۱۷۵ واں ریڈیو اسٹیشن)
پاسی گھاٹ	۶ مئی ۱۹۶۶ء
متھرا	۱۹۶۶ء
ایجوال	۱۹۶۶ء
پونڈی چیری	۱۹۶۷ء
لیسہ (لڈاخ)	۲۲ جون ۱۹۷۱ء
سلچر	۱۱ اگست ۱۹۷۲ء
توانگ	ستمبر ۱۹۷۴ء
درہنگہ	۲ فروری ۱۹۷۶ء
روہتک	۸ مئی ۱۹۷۶ء
اورنگ آباد	۱۹ ستمبر ۱۹۷۶ء
منگلور	۱۱ دسمبر ۱۹۷۶ء
امبکا پور	۲۶ دسمبر ۱۹۷۶ء
جکدل پور	۲۲ جنوری ۱۹۷۷ء
گنٹاک	۲ اکتوبر ۱۹۸۳ء

(i) آزادی کے بعد آل انڈیا ریڈیو کے کارہائے نمایاں پر ایک نظر:

۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کو ہندوستان میں کل چھ ریڈیو اسٹیشن دلی، بمبئی، کلکتہ، مدراس، بکھنؤ اور ترچنپلی میں تھے۔ ۲۰ جولائی ۱۹۵۲ء کو آل انڈیا ریڈیو نے موسیقی کا پہلا نیشنل پروگرام نشر کیا۔ ۲ جولائی ۱۹۵۳ء کو انگریزی ٹاک عمل میں آیا۔ ۱۹۵۴ء میں پہلا ریڈیو سنگیت سمیلن منعقد ہوا۔ ۳ اکتوبر ۱۹۵۷ء کو دودھ بھارتی سیوا شروع ہوئی۔ یکم نومبر ۱۹۵۹ء کو آل انڈیا ریڈیو نے دلی میں ہندوستان کے پہلے ٹیلی ویژن اسٹیشن سے پروگرام نشر کیا۔ (اس وقت ٹیلی ویژن کی نشریات بھی AIR کی تحویل میں تھیں) ۲۲ فروری ۱۹۶۰ء کو ”اردو مجلس“ پروگرام کا آغاز ہوا۔ ۱۹۶۳ء میں تین نئے اسٹیشن کھلے، جنوری میں کوہا میں، جون میں پورٹ بلیر میں اور اگست میں امپھال میں۔ ۲۴ اکتوبر ۱۹۶۵ء کو ایکسٹرنل سروسز سے روزانہ آدھے گھنٹے کی سروس شروع کی گئی۔ ۶ مئی ۱۹۶۶ء کو پاسی گھاٹ اسٹیشن کھلا، شیلانگ میں آگزیلری مرکز کھلا۔ دودھ بھارتی سروس کے لئے تروندرم ریڈیو اسٹیشن کو ایک میڈیم ویو ٹرانسمیٹر دیا گیا۔ ایکسٹرنل سروس کے تحت اردو پروگرام کی مدت ۳۰ منٹ سے بڑھا کر نو گھنٹے یومیہ کردی گئی جو آل انڈیا کی اردو سروس کہلاتی ہے۔ اسی سال متھرا اور ایجوال میں ریڈیو اسٹیشن کھولے گئے۔ ۱۹۶۷ء میں AIR نے کمرشیل سروس شروع کی اور پونڈی چری میں اسٹیشن قائم کیا گیا۔ ۱۰ فروری ۱۹۶۸ء کو پر بھنی میں آگزیلری مرکز کے لئے ٹرانسمیٹر لگا۔ ۲۱ جولائی ۱۹۶۹ء کو دلی سے ”یووانی سیوا“ کی شروعات ہوئی۔ ۱۵ اگست ۱۹۶۹ء کو کلکتہ (موگرا) کے ایک ہزار واٹ کا سپر پاور میڈیم ویو ٹرانسمیٹر سے پروگرام نشر ہونا شروع ہوا۔ اگست ۱۹۷۰ء میں کلکتہ سے یووانی سروس شروع ہوئی اور ۲۰ دسمبر سے حیدرآباد سے بھی یہ سروس شروع کی گئی۔ ۸ جنوری ۱۹۷۱ء کو راج کوٹ سے ایک ہزار واٹ کے سپر پاور میڈیم ویو ٹرانسمیٹر سے پروگرام نشر ہونا شروع ہوا۔ ۲۲ جون ۱۹۷۱ء کو لیہ (لداخ) میں ریڈیو اسٹیشن قائم ہوا۔ اور پنجم (گوا) کو دودھ بھارتی مرکز کے لئے ایک اور میڈیم ویو ٹرانسمیٹر دیا گیا۔ ۱۱ اگست ۱۹۷۲ء سے سلچر میں ریڈیو اسٹیشن نے براڈ کاسٹ شروع کیا۔ ۱۲ اکتوبر ۱۹۷۲ء کو گورکھ پور ریڈیو اسٹیشن سے ہائی پاور میڈیم ٹرانسمیٹر کے ذریعے پروگرام نشر ہونا شروع ہوا۔ اور ۱۴ اکتوبر کو کوہا میں ہائی پاور میڈیم ویو ٹرانسمیٹر لگا۔ ۱۹۷۳ء سے ”آکاشوانی سالانہ ایوارڈ“ دیا جانے لگا۔ ستمبر ۱۹۷۴ء میں توانگ اسٹیشن کا افتتاح ہوا۔ نومبر ۱۹۷۴ء سے سری نگر سے الگ الگ ٹرانسمیٹر پر یووانی سروس شروع ہوئی۔ ۲ فروری ۱۹۷۶ء کو دربھنگہ ریڈیو اسٹیشن سے نشریات کا آغاز ہوا۔ ۸ مئی ۱۹۷۶ء کو روہنگ اسٹیشن سے نشریات شروع کی گئی۔ اور یکم اگست ۱۹۷۶ء سے چھترپور سے نشریات شروع کی گئی۔ ۱۹ ستمبر ۱۹۷۶ء کو اورنگ آباد اسٹیشن نے پروگرام نشر کرنا شروع کیا۔ ۱۱ دسمبر ۱۹۷۶ء کو منگلور اسٹیشن سے پروگرام نشر کیا جانے لگا۔ ۲۶ دسمبر ۱۹۷۶ء کو امبکا پور اسٹیشن کا افتتاح ہوا۔ ۲۲ جنوری ۱۹۷۷ء کو جگدل پور اسٹیشن کا

افتتاح ہوا۔ ۲۳ جولائی ۱۹۷۷ء کو مدراس سے پہلی ایف۔ایم۔ سروس شروع کی گئی۔ ۲۲ اکتوبر ۱۹۷۷ء کو ریو سے نشریات کی شروعات ہوئی۔ ۲ اکتوبر ۱۹۸۴ء کو گنتاک میں ریڈیو اسٹیشن کھلا۔ ۲۳ نومبر ۱۹۸۴ء کو میگھالیہ میں AIR نے ایک کلوواٹ کے ٹرانسمیٹر سے پروگرام بڑاڈ کاسٹ کرنا شروع کیا۔ ۱۴ ستمبر ۱۹۸۴ء کو نگرکول میں پہلا ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا اور نشریات شروع ہوئیں۔ ۱۹۸۵ء میں سبھی آل انڈیا ریڈیو اسٹیشنوں کو پانچ چینل سیٹلائٹ ریسیور مہیا کر دیے گئے۔ ۱۸ مئی ۱۹۸۸ء کو نیشنل چینل کا آغاز ہوا۔ ۲ مارچ ۱۹۹۰ء کو AIR کے سویں (۱۰۰ ادیں) ریڈیو اسٹیشن نے وارنگل (آندھرا پردیش) سے اپنی خدمات انجام دینے کی ابتدا کی۔ ۱۰ مارچ ۱۹۹۰ء کو بنگلور سے پانچ سو کلوواٹ کے دو سپر پاور شارٹ ویو ٹرانسمیٹر کے ذریعے پروگرام نشر ہونا شروع ہوئے۔ ۲ اکتوبر ۱۹۹۲ء کو جالندھر سے ایف۔ایم۔ چینل کی شروعات ہوئی۔ یکم اپریل ۱۹۹۳ء کو بہرام پور (اڑیسہ) میں آل انڈیا ریڈیو کا ایک سو پچاسواں اسٹیشن قائم ہوا۔ ۱۵ اگست ۱۹۹۳ء کو دہلی اور بمبئی سے ٹائمس ایف۔ایم۔ چینل کا آغاز ہوا جو ٹائمس آف انڈیا کے ذاتی سلاٹس تھے۔ یکم ستمبر ۱۹۹۳ء سے ایف۔ایم۔ چینل ٹائمس سلاٹ کے تحت چنٹی (مدراس) سے پروگرام نشر ہونے لگے۔ ۲۴ جنوری ۱۹۹۴ء سے پنجی کا ایف۔ایم۔ چینل شروع ہوا۔ ۲۵ جولائی ۱۹۹۴ء کو کلکتہ سے ایف۔ایم۔ چینل پر ٹائمس سلاٹ کی شروعات ہوئی۔ ۱۰ ستمبر ۱۹۹۴ء کو بمبئی سے ملٹی ٹریک رکارڈنگ اسٹوڈیو کا قیام عمل میں آیا۔ ۲۸ ستمبر ۱۹۹۴ء کو بنگلور میں پانچ سو کلوواٹ کے چار سپر پاور شارٹ ویو ٹرانسمیٹر کے افتتاح کے بعد بنگلور دنیا کا سب سے بڑا نشریاتی سینٹر ہو گیا۔ ۳۱ اکتوبر ۱۹۹۴ء کو ناسک میں آل انڈیا ریڈیو کا ۵۷۱ ارواں اسٹیشن قائم ہوا۔ ۱۳ نومبر ۱۹۹۴ء کو پنجم کا ایف۔ایم۔ چینل ٹائمس آف انڈیا سلاٹ نے لے لیا۔ ۵ اگست ۱۹۹۵ء سے چنٹی (مدراس) میں ملٹی ٹریک ریکارڈنگ اسٹوڈیو شروع کیا گیا۔ یکم فروری ۱۹۹۶ء کو دہلی میں ایک نئے براڈ کاسٹنگ ہاؤس کی بنیاد رکھی گئی۔ ۲ مئی ۱۹۹۶ء کو آل انڈیا ریڈیو نے انٹرنیٹ پر آن لائن سروس (On Line Service) کی شروعات کی۔ ۱۳ جنوری ۱۹۹۷ء کو عوام کے اصرار پر انٹرنیٹ پر آڈیو سہولت فراہم کی گئی۔ یکم اپریل ۱۹۹۷ء کو تجرباتی طور پر دہلی سے ڈیجیٹل آڈیو براڈ کاسٹنگ (DAB) کی شروعات ہوئی۔ ۲۶ جنوری ۱۹۹۸ء سے سیکنڈ ایف۔ایم۔ چینل ٹرانسمیٹر نے ”ریڈیو آن ڈیمانڈ“ کے عنوان سے اپنی خدمات انجام دینا شروع کیں۔ ۲۵ فروری ۱۹۹۸ء سے آل انڈیا ریڈیو ”News On Telephone“ انگریزی اور ہندی میں ”Phone in Seva“ اور ”Live on Internet“ جیسے پروگرام کے ذریعے اپنی خدمات انجام دے رہا ہے۔ ۱۵ اگست ۱۹۹۹ء کو بوڈولینڈ آٹونومس کونسل کراچار کے پاس ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا۔ ۱۵ اگست ۱۹۹۹ء سے سیکنڈ ایف۔ایم۔ چینل کے ذریعے ”یو ادانی سروس“ کے نام سے دہلی اور کلکتہ سے پروگرام نشر کئے جانے لگے۔

نویں پنج سالہ منصوبہ بندی (۲۰۰۲ء-۱۹۹۷ء) اور آل انڈیا ریڈیو:

نشریات ترسیل و ابلاغ کا ایک مؤثر ترین ذریعہ ہے۔ ملک اور عوام کی ترقی، عوام کو تعلیم یافتہ بنانے کے منصوبے اور اس کی تفریح طبع کی تکمیل میں آل انڈیا ریڈیو نے کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ایک پبلک نشریاتی ادارے کی حیثیت سے ملک کی تعمیر و تجدید، سماجی و معاشی ترقی اور تہذیبی شناخت کی بقا اور بہبود کے لئے AIR کی خدمات تاریخی حیثیت کے حامل ہیں۔

نویں پنج سالہ منصوبہ بندی کے تحت آل انڈیا ریڈیو نے سرحدی علاقوں کی کورج میں توسیع کی۔ شمال مشرقی علاقے میں وسیع پیمانے پر کورج کے لیے گوہاٹی کے پاس پچاس کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کی جگہ ایک سو کلوواٹ کا ٹرانسمیٹر لگایا گیا۔ سلچر کے ۱۰ کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کی جگہ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کو ۳۳۰ کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر میں تبدیل کیا گیا۔ کوہیما کے ۵۰ کلوواٹ، میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کو ۱۰۰ کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر میں بدلا گیا۔ شیلانگ، امپھال، اگر تلہ، ایجوال اور ایشانگر کے لیے پلے بیک سہولت کے ساتھ جدید ایف۔ایم چینلز مہیا کرائے گئے۔ تیج پور، چورچھند پور، دھرم نگر اور لونگھیرائی میں نئے ریڈیو اسٹیشن قائم کئے گئے۔ آل انڈیا بوڈ آف ٹرانسمیٹنگ ایریا (BAC) میں اسٹیشن قائم ہو چکا ہے۔ علاوہ ازیں اسی علاقے کے دھربری نگر میں ریڈیو اسٹیشن زیر تعمیر ہے۔ ایک مخصوص منصوبہ کے تحت ۱۰ کمیونٹی ریڈیو اسٹیشن کا قیام زیر غور ہے۔ جس کے قیام کے بعد مختلف اور متعدد زبان اور بولی بولنے والے عوام اپنی زبان یا بولی میں اپنی تہذیب اور اپنے فنون کار ریڈیو کے ذریعے نہ صرف صوتی سرور حاصل کر سکیں گے بلکہ اسے سننے کے بعد اپنی تہذیبی تاریخ کا احتساب بھی کریں گے۔ جنوں میں ایک کلوواٹ شارٹ ویو کی جگہ ریڈیو کورج کی توسیع کے مد نظر پچاس کلوواٹ شارٹ ویو کا ٹرانسمیٹر لگایا گیا۔ لیہہ کے ۱۰ کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کی جگہ ۲۰ کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام عمل میں آیا۔ سری نگر کے ایک کلوواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کو ۱۰ کلوواٹ میڈیم ویو ایف۔ایم ٹرانسمیٹر سے تبدیل کر دیا گیا۔ علاوہ ازیں جنوں میں ایک ۶ کلوواٹ ایف۔ایم ٹرانسمیٹر لگانے کا منصوبہ بنایا جا چکا ہے۔ ساتھ ہی سری نگر اسٹوڈیو کو اسٹیریو پلے بیک سہولت مہیا کرانے کی تجویز زیر غور ہے۔ پروگرام پروڈکشن کی سہولت میں معیاری اضافہ اور تکنیکی وسائل کے معیار کو بلند کرنے کے لیے متعدد اقدام اٹھائے جا چکے ہیں جن میں سے چند اہم اور قابل ذکر درج ذیل ہیں۔ آرٹ کی شکوہ یابی کے لیے ہر ایک اسٹوڈیو کو ڈیجیٹل ساز و سامان مہیا کرانا۔ ڈیجیٹل تکنیک سے مزین ساز و سامان کی استقرائیت کے بعد آل انڈیا ریڈیو عالمی پیمانے پر ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ کے میدان میں اپنا اہم مقام بنانے میں کامیاب ہو جائے گا۔ ہر بڑے اسٹیشن کو کمپیٹ ڈسک پلیئر کی سہولت مہیا کرانا۔ براڈ کاسٹ کے لئے ہر بڑے اسٹیشن پر کمپیوٹر انٹرفیس ہارڈ ڈسک، ریکارڈنگ، ایڈیٹنگ،

اور پلے بیک سسٹم لگایا جانا نیز یہ منصوبہ بھی تیار کرنا کہ پورے نیٹ ورک کو اس سسٹم سے مدین کیا جائے۔ آل انڈیا ریڈیو نے دستاویزی حیثیت رکھنے والے خستہ حال آڈیو ریکارڈوں کو جدید تکنیک سے دوبارہ اس کی اصل صورت بحال کرنے کے لئے نئی دہلی میں ایک Audio Refurbishing and Archive Center قائم کیا ہے۔ یہ سینٹر پرانے اور نسبتاً خستہ حال ریکارڈ کی تجدید نو کا فریضہ انجام دے رہا ہے۔ نیز انہیں اس قابل بھی بناتا ہے کہ وہ زیادہ دن تک ثابت و سالم رہ سکیں۔

ایف۔ ایم اسٹیریو چینل کی توسیع: ایف۔ ایم اسٹیریو سروس موجودہ وقت دلی، بمبئی، مدراس، پنجی، بنگلور، حیدرآباد اور لکھنؤ میں نہایت مقبول اور معاشی لحاظ سے بے حد مفید نیٹ ورک کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ یہ سروس ملک کی تمام ریاستوں کی راجدھانی اور اہم شہروں میں اپنی خدمات انجام دینے کی طرف گامزن ہے۔ تفریحی چینلوں کی توسیع: سبھی ریاستوں کی راجدھانی میں اسٹیریو سروس مہیا کرانے کے منصوبے کے تحت دودھ بھارتی سروس کو مونو (Mono) سے اسٹیریو میں تبدیل کرنے کا منصوبہ۔

ایکسٹرنل سروس کی قوت میں توسیع: آل انڈیا ریڈیو ۶ بیرونی ممالک کی زبانوں اور ۹ ہندوستانی زبانوں کے پروگرام عالمی سطح پر نشر کرتی ہے۔ اس نشریے کی مدت ۷۰ گھنٹہ یومیہ ہوتی ہے۔ ایکسٹرنل سروس امریکہ کی دو ملکوں کے سوا دنیا کے ۸۰ ممالک کو اپنے نشریاتی پروگرام سے فیض یاب کرتی ہے۔ یہ پروگرام ۱۵ ہائی پاور کے شارٹ ویو ٹرانسمیٹر کے ذریعے سنائے جاتے ہیں۔ اس نشریاتی منصوبے کی تقویت کے لیے ۲۵۰ کلو واٹ کے معاون ہائی پاور شارٹ ویو ٹرانسمیٹر کی خدمات حاصل کی جاتی ہیں۔ جن میں سے تین ٹرانسمیٹر خان پور (دلی) اور دو ٹرانسمیٹر علی گڑھ میں ہیں۔ علاوہ ازیں پنج سالہ منصوبے کے تحت انٹرنیٹ پر بھی بیرونی نشریے سننے یا پڑھے جاسکتے ہیں۔ پرانے اور نسبتاً کم پاور کے ٹرانسمیٹر کی جگہ نئے اور زیادہ پاور کے ٹرانسمیٹر کا قائم ہونا بھی نویں پنج سالہ منصوبے کا اہم کارنامہ ہے۔ ITU اسائنمنٹ میں ۵۰ کلو واٹ کی جگہ ۳۰۰ کلو واٹ کے ٹرانسمیٹر لگائے جانے کا منصوبہ اور اندور میں ۱۰ کلو واٹ کی جگہ ۱۰۰۰ کلو واٹ، میڈیم ویو کا ٹرانسمیٹر قائم کرنا اہم منصوبے ہیں۔ جن میں بیشتر منصوبوں پر عمل کیا جا چکا ہے۔

نئے نشریاتی گھر کے لیے کافی دنوں سے کی جانے والی مانگ کے مد نظر بھارت سرکار نے فروری ۱۹۹۶ء میں ۶۰ کڑو روپے کی لاگت سے تعمیر ہونے والے ایک نشریاتی گھر کا نہ صرف یہ کہ اعلان کیا بلکہ گرانٹ بھی مہیا کی۔ اس کامیابی کے بعد دلی سے متعدد پروگرام مختلف سروسوں کے ذریعے نشر کیے جاسکتے ہیں نیز اسٹوڈیو کی سہولت بھی میسر آجائے گی۔ یہ براڈ کاسٹنگ ہاؤس ایکسٹرنل سروسز ڈیویژن اور نیوز سروسز ڈیویژن کو اپنی تمام تر تکنیکی

وسائل مہیا کرے گا۔

تحقیق اور ترقی: آل انڈیا ریڈیو کا تحقیقی شعبہ ایسے تکنیکی وسائل فراہم کرنے میں مصروف ہے جو پرائیوٹ نیٹ ورک open market میں عنقا ہیں۔ مثال کے طور پر:

۱۔ **AIR News on Phone:** آل انڈیا ریڈیو نے ایک نہایت دلچسپ نشریہ سروس شروع کیا ہے۔ News on Phone کے تحت انگریزی میں اور Phone in Sewa کے تحت ہندی میں خبریں نشر کی جاتی ہیں۔ اس پروگرام کے ذریعے سامعین حالاتِ حاضرہ اور دیگر خبروں کو فوری طور پر سن سکتے ہیں۔

۲۔ **Radio on Demand:** یہ دلچسپ پروگرام فی الحال آل انڈیا ریڈیو دہلی نے شروع کیا ہے۔ اس کے تحت فون کے ذریعے تحریر شدہ موسیقی کے کوڈ بنا کر اپنی ذاتی پسند کے نغمے سنا جاسکتا ہے۔ سامع کی یہ فرمائش کمپیوٹر میں موجود نغمے کو Computer Server کے ذریعے ایف۔ ایم۔ ٹرانسمیٹر پر نشر کیا جائے گا۔

۳۔ **AIR Live on Internet:** آل انڈیا ریڈیو نے انٹرنیٹ پر ۲۵ فروری ۱۹۹۸ء سے Live Service شروع کی۔ اس سروس کے شروع ہونے سے آل انڈیا ریڈیو کا کوئی بھی پروگرام دنیا کے کسی بھی کونے میں سنا، پڑھا اور دیکھا جاسکتا ہے۔

۴۔ **Digital Audio Broadcasting (DAB):** آل انڈیا ریڈیو نے چند مخصوص براڈ کاسٹ کے ذریعے یکم اپریل ۱۹۹۸ء سے ایف۔ ایم پر دو گھنٹے کا تجرباتی طور پر Digital Audio programme کی شروعات کی۔ اور ۴ مارچ ۲۰۰۲ء کو ڈیجیٹل سیٹلائٹ ہوم سروس (Digital Satelight Home Service) کے نام سے اس کی توسیع کر کے نہ صرف یہ کہ ہندوستان کے ریڈیو سننے والوں کو اس سہولت سے مالا مال کر دیا ہے بلکہ برصغیر اور جنوبی ایشیا کے باشندے بھی آج کے مقبول ترین چینلس ایف۔ ایم اور ایف۔ ایم II کے ذریعے اپنے پسندیدہ پروگرام اور بالخصوص خبریں، گیت اور غزلیں سن سکیں گے۔ آل انڈیا ریڈیو کے چیف انجینئر ڈاکٹر اٹیج۔ او۔ سریواستو نے ڈیجیٹل ہوم سروس کے افتتاح کے موقع پر کہا کہ:

”ہم نے ایک اعلیٰ قسم کی آڈیو سہولت مہیا کی ہے اور سیٹلائٹ کے استعمال سے آل انڈیا ریڈیو ایک بڑے علاقے تک اپنے پروگرام کی صدائے جرس پہنچا سکتا ہے۔ یہ چینل اپنا کام سنگا پور سے ایشیا اسٹار سیٹلائٹ (Asia Star Satelite) کے ذریعہ کر رہا ہے۔ VSL کی لیزڈ سرکٹ (Leased) کے ذریعہ AIR اس کا رابطہ سنگا پور کے World Sapce

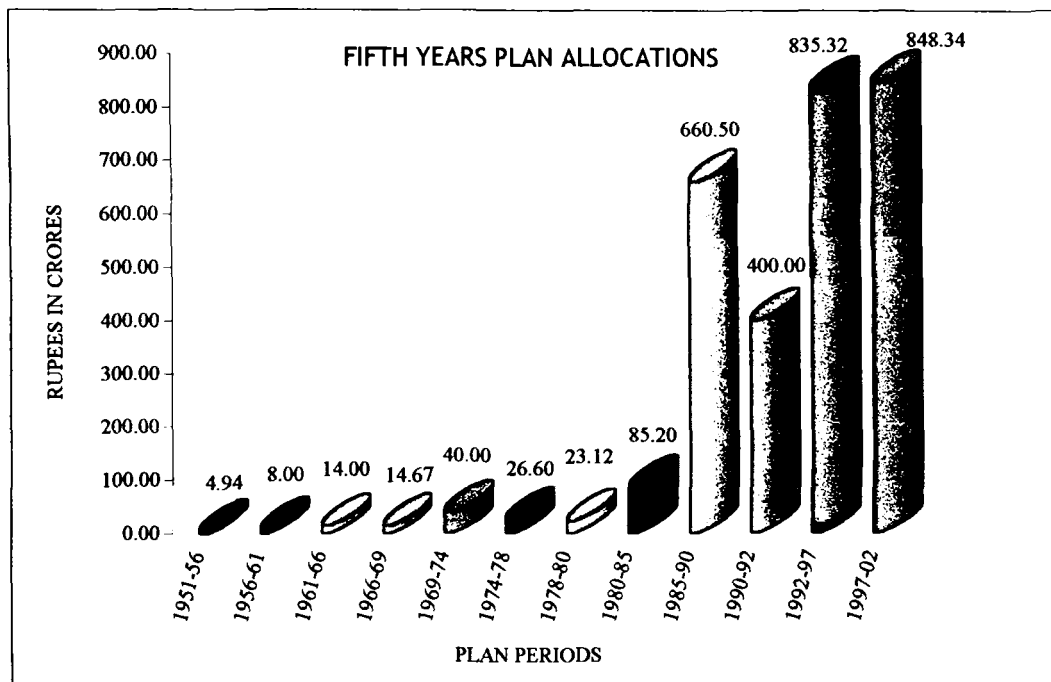
link station سٹلائٹ سے کراتا ہے۔ جس کی وجہ سے AIR کے پروگراموں کو پوری دنیا میں سنا جا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ہی AIR نے اپنے تیسرے اور آخری سٹلائٹ کو بھی دنیا کے نقشے پر منعکس کرنے کا منصوبہ بنا لیا ہے۔ جس کے ذریعہ جنوبی ایشیا کے عوام ایف۔ ایم ۱۱ پر ۶ بجے شام تک موسیقی کا پروگرام بھی سن سکتے ہیں۔ علاقائی پروگراموں کی نشریات اسپیشل ڈیجیٹل ریڈیو سیٹ پر آل انڈیا ریڈیو کے ڈیجیٹل سٹلائٹ ریسپور کے چینل بی سی ۱۶۱۷ کے ذریعے سنی جا سکیں گی۔ ۱۹

Staff Training Institute: یہ انسٹی ٹیوٹ کنکس وے کیمپ (Kings way) دہلی میں ہے۔ یہ ادارہ آل انڈیا ریڈیو اور دور درشن کے ملازموں کو مستقبل کے منصوبہ بند پروگرام کے متعلق ٹریننگ دیتا ہے۔ دوسرا ٹریننگ انسٹی ٹیوٹ بھونیشور (اڑیسہ) میں قائم کیا گیا ہے۔

Radio Networking Through INSAT: آل انڈیا ریڈیو کے کبھی براڈ کاسٹنگ سینٹرز سٹلائٹ کے ذریعے اپنے قومی اور علاقائی پروگرام نشر کرتے ہیں۔ اس کے ۱۸ uplinks مختلف ریاستوں کی راجدھانی سے علاقائی اور لوکل اسٹیشن کو جوڑتے ہیں۔ ایجول، کوہیمہ، امپھال، اور اگر تله کو سیٹ لائٹ سے جوڑنے کا سحرانویں پنج سالہ منصوبے کے سر ہے۔ جموں اور کشمیر کے ریڈیو اسٹیشن کو سٹلائٹ سے جوڑنے کا منصوبہ زیر عمل ہے۔

پنج سالہ منصوبوں میں نشریات کے لیے مجوزہ رقم

نمبر	منصوبہ جات	گرانٹ (روپے، کروڑوں میں)
۱۔	پہلا پنج سالہ منصوبہ (1951-56)	4.94
۲۔	دوسرا پنج سالہ منصوبہ (1956-61)	8.00
۳۔	تین سالہ منصوبے (1961-66)	14.00
۴۔	تیسرا پنج سالہ منصوبہ (1966-69)	14.47
۵۔	چوتھا پنج سالہ منصوبہ (1969-74)	40.00
۶۔	پانچواں پنج سالہ منصوبہ (1974-78)	26.60
۷۔	دوسرا لائحہ منصوبے (1978-80)	23.12



85.20	۸۔ چھٹا پنج سالہ منصوبہ (1980-85)
660.5	۹۔ ساتواں پنج سالہ منصوبہ (1985-90)
400.00	۱۰۔ دوسرا منصوبہ
835.32	۱۱۔ آٹھواں پنج سالہ منصوبہ (1990-92)
848.34	۱۲۔ نواں پنج سالہ منصوبہ (1997-2002)

نویں پنج سالہ منصوبے کی کامیابی (۹۸-۹۹ء کی عملی کارکردگی)

نمبر	مقام	پروجیکٹ	تاریخ تفویض
۱۔	دہلی	ڈیجیٹل آڈیو براڈ کاسٹ۔	1.4.1997
۲۔	راپور	۲۰ ریکلوواٹ، میڈیم ویولگیا گیا۔	17.4.1997
۳۔	جگدل پور (ایم۔ پی)	۲۰ ریکلوواٹ کی جگہ ۱۰۰ ریکلوواٹ میڈیم ویولٹر انسٹیٹر لگایا گیا۔	18.4.1997
۴۔		دودھ بھارتی کے سبھی ۳۰ سینٹروں کی نیٹ ورکنگ کی گئی۔	21.5.1997
۵۔	کومپٹور (ٹی این)	۱۰ ریکلوواٹ کی جگہ ۲۰ ریکلوواٹ میڈیم ویولٹر انسٹیٹر منعکس کیا گیا۔	21.5.1997
۶۔	گلو (ایچ پی)	۶ ریکلوواٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر کے ساتھ ریڈیو سینٹر قائم کیا گیا۔	10.6.1997
۷۔	کنور (ایچ پی)	۱۰ ریکلوواٹ میڈیم ٹرانسمیٹر کے ساتھ ریڈیو سینٹر قائم کیا گیا۔	10.6.1997
۸۔	پتھورا گڑھ (اترا چل)	۱۰ ریکلوواٹ میڈیم ٹرانسمیٹر کے ساتھ ریڈیو سینٹر قائم کیا گیا۔	10.6.1997
۹۔	ماؤنٹ آبو (راجستھان)	۶ ریکلوواٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر کے ساتھ ریڈیو اسٹیشن کا قیام عمل میں آیا۔	10.6.1997
۱۰۔	چنڈی گڑھ (یو۔ ٹی)	۳ ریکلوواٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر (دودھ بھارتی) کا قیام۔	"

- ۱۱۔ تریوندرم (کیرلا) ٹائپ ۱۷ اسٹوڈیو کا قیام۔ 14.8.1997
- ۱۲۔ کارگل (جے۔ کے) ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کے ساتھ ریڈیو اسٹیشن کا قیام۔ "
- ۱۳۔ آسنسول (ویسٹ بنگال) ۶ ارکلو واٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر (ریلے سینٹر) کا قیام 15.5.1997
- ۱۴۔ بیجاپور (کرناٹک) ۶ ارکلو واٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر اور اسٹوڈیو کا قیام۔ 12.9.1997
- ۱۵۔ دہلی (سینٹرل) ۱۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کی جگہ ۲۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر اور دودھ بھارتی کا آغاز۔ 2.10.1997
- ۱۶۔ گورکھپور (یوپی) ۱۰۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کو بدل کر نئے ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 17.10.1997
- ۱۷۔ جالندھر (پنجاب) ۵۰ ارکلو واٹ کی جگہ ۲۰۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 25.10.1997
- ۱۸۔ اترکاشی (اتراکھل) ۱۰۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر اور ریلے اسٹیشن کا قیام۔ 30.11.1997
- ۱۹۔ دہلی ایف ایم ۱۱ سے ریڈیو آن ڈیمانڈ سروس کا آغاز۔ 26.1.1998
- ۲۰۔ دہلی ٹیلی فون پر ریڈیو خبروں کی شروعات۔ 25.2.1998
- ۲۱۔ دہلی ریڈیو انٹرنیٹ سروس کا آغاز۔ "
- ۲۲۔ دہلی ۲۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 14.1.1998
- ۲۳۔ گلبرگہ ۱۰ ارکلو واٹ کی جگہ ۲۰ ارکلو واٹ کے میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 6.3.1998

۹۹-۱۹۹۸ کی عملی کارکردگی

- ۲۴۔ حیدرآباد (اے پی) ۵۰ ارکلو واٹ کی جگہ ۲۰۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 3.6.1998
- ۲۵۔ سمبل پور (اڑیسہ) ۲۰ ارکلو واٹ کی جگہ ۱۰۰ ارکلو واٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 14.7.1998

- ۲۶۔ جے پورے (اڑیسہ) ۵۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 15.8.1998
- ۲۷۔ کرسیونگ (ویسٹ بنگال) ریجنل سروس کے لئے ۱۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 20.8.1998
- ۲۸۔ کلکتہ (ویسٹ بنگال) ۱۰۰ رکلواٹ کی جگہ ۲۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 3.6.1998
- ۲۹۔ حسار (ہریانہ) ایل۔ آر۔ ایس کے ساتھ ۶ رکلواٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر کا قیام۔ 26.1.1999

۲۰۰۰-۱۹۹۹ء کی عملی کارکردگی

- ۳۰۔ الپی (کیرلا) ۱۰۰ رکلواٹ کی جگہ ۲۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 15.4.1999 (Ref. 20)
- ۳۱۔ پونڈی چیری (یوٹی) ۱۰۰ رکلواٹ کی جگہ ۲۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 17.5.1999
- ۳۲۔ علی گڑھ (یوپی) ۶ رکلواٹ ایف ایم ٹرانسمیٹر کے ساتھ ریڈیو سینٹر کا قیام۔ 29.6.1999
- ۳۳۔ جودھ پور (راجستھان) ۱۰۰ رکلواٹ کی جگہ ۲۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 8.7.1999
- ۳۴۔ الہ آباد (یوپی) ۱۰۰ رکلواٹ کی جگہ ۲۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر کا قیام۔ 15.8.1999
- ۳۵۔ دہلی ۵ رکلواٹ کی جگہ ۱۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر اور ایف ایم II چینل کی شروعات۔ 15.8.1999
- ۳۶۔ کلکتہ (ویسٹ بنگال) ۵ رکلواٹ کی جگہ ۱۰۰ رکلواٹ میڈیم ویوٹرانسمیٹر اور ایف ایم II چینل کی شروعات۔ "

۳۷۔ تریوندرم (کیرلا) 1 رکلواٹ کی جگہ ۱۰ رکلواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔

۳۸۔ کوکراجھر (اسام) ۲۰ رکلواٹ میڈیم ویو ٹرانسمیٹر، اسٹوڈیو اور SQRS کے ساتھ ریڈیو اسٹیشن کا قیام۔

۳۹۔ رانچی (بہار) دودھ بھارتی پروگرام کے لیے ۵۰ رکلواٹ کے 21.9.1999 شارٹ ویو ٹرانسمیٹر کا قیام۔

آل انڈیا ریڈیو کے بنیادی مقاصد:

- ۱۔ آل انڈیا ریڈیو کے مقاصد میں معلومات فراہم کرنا، تعلیم و تربیت کے وسائل سے آگاہ کرنا اور تفریحی پروگرام کے علاوہ بہوجن ہت، بہوجن سکھ کی تبلیغ کرنا۔
- ۲۔ ملک کی سالمیت، فروغ، ترقی، اور جمہوری اقدار کی قدر دانی اور آئین کی پاسداری کا سبق نشر کرنا۔
- ۳۔ عالمی، ملک گیر، علاقائی اور مقامی سطح کی خبروں کی مفید، صحیح اور معتدل اطلاع، تمام نظریاتی اختلافات اور کسی مخصوص فکریا آئیڈیالوجی کی وکالت کے بغیر فراہم کرنا۔
- ۴۔ مشترکہ تہذیب کی بقا اور فروغ، حب الوطنی، بھائی چارا اور میل محبت کی فضا برقرار رکھنا۔
- ۵۔ ایسے پروگرام نشر کرنا کہ جن کی بنا پر ہندوستانی عوام، زندگی کے تمام شعبہ ہائے کے متعلق کارآمد و مفید معلومات فراہم ہو سکیں۔ نیز ان پروگرام کے ذریعے اپنی طرز حیات اور طرز فکر و فن کو منور کرنے کے ساتھ ساتھ مسرت و بصیرت سے سرشار ہو سکیں۔
- ۶۔ ایسے پروگرام تیار اور نشر کرنا کہ جن سے تعلیم، صحت، فیملی پلاننگ، سائنس، ٹکنالوجی اور کھیتی باڑی کے متعلق مفید و کارآمد نکات وابستہ ہوں۔
- ۷۔ غیر تعلیم یافتہ، غیر ترقی یافتہ اور دیہاتی علاقے کے عوام کے لیے پروگرام نشر کرنے کے علاوہ نوجوانوں اور مستورات کی مخصوص ذہنی ضروریات کے تحت مفید و پر لطف پروگرام نشر کرنا علاوہ اس کے سماجی اور تہذیبی لحاظ سے اقلیت، ٹرانسلس اور ان لوگوں کے لیے پروگرام نشر کرنا کہ جو سرحدی علاقوں میں بستے ہیں اور ترسیل و ابلاغ کی فراہمی کے لحاظ سے کچھڑے ہیں۔
- ۸۔ سماجی انصاف کے فروغ میں معاونت، مبارزہ زدہ لوگوں کو استحصال سے بچانا، تفریحی اور تخریبی ذہنیت کو ختم

کرنے کی تدبیریں بتانا، چھو اچھوت جیسی برائی کو ختم کرنے کے لیے پروگرام نشر کرنا۔
۹۔ قومی یکجہتی کو فروغ دینا۔

آل انڈیا ریڈیو کا مجموعہ قوانین:

وزارت اطلاعات و نشریات اور وزرائے اعلیٰ کی میٹنگ کے بعد ۱۹۶۸ء میں نشریات کے اصول و قوانین مرتب کیے گئے جسے پارلیمنٹ نے منظوری دی اور AIR کوڈ کو قانونی حیثیت حاصل ہو گئی۔ ۱۹۷۰ء میں اس میں چند تبدیلیاں کی گئیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے تمام احکامات اور سرگرمیاں اس مجموعہ قوانین کی پابند ہیں۔ کسی شخص کو اس بات کی اجازت نہیں کہ وہ نشریہ میں۔

- ۱۔ دوست ممالک پر تنقید کرے۔
- ۲۔ مذاہب اور فرقوں پر حملہ کرے۔
- ۳۔ فحش یا تحقیر آمیز بات کہے۔
- ۴۔ تشدد یا لاقانونیت پھیلانے۔
- ۵۔ عدالت کی توہین کرے۔
- ۶۔ صدر جمہوریہ، گورنر اور عدلیہ کی دیانت پر تہمت لگائے۔
- ۷۔ سیاسی پارٹیوں پر نام کے ساتھ تنقید کرے۔
- ۸۔ کسی صوبے یا مرکز پر جارح تنقید کرے۔
- ۹۔ بیرونی اور اندرونی ہنگامی حالات کی صورت میں وزیراعظم کے قومی راحت فنڈ کے علاوہ کسی دوسرے فنڈ کے لیے روپیہ جمع کرنے کی اپیل کرے۔
- ۱۰۔ کسی فرد یا انجمن کی ایسی براہ راست تشہیر کرے جس سے اس فرد یا انجمن کو تجارتی نقطہ نظر سے ذاتی فائدہ پہنچتا ہو۔

۱۱۔ تجارتی نشریات کے علاوہ کسی پروگرام میں اداروں اور اشیاء کے نام کو مشتہر کرے۔ ۱۲۔

(۷) آل انڈیا ریڈیو: نشریات کے خطوط:

آل انڈیا ریڈیو اپنے نشریاتی پروگرام میں خبروں، موسیقی، ریڈیو ڈرامے، ریڈیو فیچر، ڈاکیومنٹری، مکالمے، مباحثے اور انٹرویو کے علاوہ دیہاتوں میں بسنے والے سامعین کے لیے، اپنے تقریباً سبھی اسٹیشنوں سے مختلف زبانوں اور علاقائی بولیوں میں تعلیم و تہذیب اور کاشت کاری کے متعلق معلومات افزا پروگرام نشر کرتا ہے۔

خواتین کے لیے مخصوص پروگرام AIR کے ہر ایک ریڈیو اسٹیشن سے نشر کیے جاتے ہیں۔ یہ پروگرام گھریلو اور ملازمت پیشہ عورتوں کے لیے مفید ہوتے ہیں۔ ان پروگراموں کے ذریعے تعلیمات و معلومات، تفریح طبع، صحت، فیملی پلاننگ اور دیگر مسائل پر نہ صرف یہ کہ روشنی ڈالی جاتی ہے بلکہ ان کے حل بھی تلاش کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ بچوں کی مخصوص پسند کو ملحوظ رکھتے ہوئے بھی پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔ خالص تعلیمی پروگرام کے تحت AIR بہت بڑے میدان کا احاطہ کرتا ہے مثلاً پرائمری، سیکنڈری، ٹیرٹری اور یونیورسٹی سطح کے علاوہ اساتذہ کے لیے بھی پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔

یواوانی کے تحت ۱۵ سے ۳۰ سال کے اپنے سامعین کی پسند کو ملحوظ رکھنا AIR ضروری سمجھتا ہے۔ یہ پروگرام متعدد اقسام پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یواوانی کے تحت نشر ہونے والے پروگراموں میں مکالمے، مباحثے، انٹرویو، ڈرامے، فیکچر اور موسیقی اہم ہیں۔ یہ پروگرام ”نئی نسل نئی روشنی“، ”The youth and for the youth“ یواجلت اور ”نوجوانوں کے لیے“ عنوان سے دلی، کلکتہ، حیدرآباد، جموں اور کشمیر کے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کیے جاتے ہیں۔

معمر لوگوں کے لیے ہر صوبے کی راجدھانی کے اسٹیشن سے ہر ایک ہفتے آدھے گھنٹے کا پروگرام نشر کیا جاتا ہے۔ کارخانوں کے مزدوروں نیز صنعت کاری پر مختلف النوع اقسام کے پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔

چند دلچسپ نشریاتی پروگراموں میں ”فون ان پروگرام“ (Phone in Programme) ”ریڈیو برتج“ (Radio Bridge) اور وائس میل (Voice Mail) پیوئل پروگرامس (People programmes) کے زمرے میں آتے ہیں۔ فون ان پروگرام میں سامعین اس پروگرام کے عین نشر ہونے کے وقت ٹیلی فون کے ذریعے سوالات کرتے ہیں اور اس پروگرام کے ایکسپرٹ ان کا جواب دیتے ہیں۔

”وائس میل“ اپنی نوعیت کی دوسری اہم سہولت ہے جس کے تحت سامعین ٹیلی فون کے ذریعے اپنی فرمائش ریڈیو پروگراموں کو مزید دلچسپ اور جاذب بنانے کے لیے مشورے، پروگرام کی کوتاہیوں کی شکایت اور اپنے پسندیدہ پروگرام پر توصیفی گفتگو کرتے ہیں۔ اسی طرح AIR ”ریڈیو برتج“ کسی مخصوص موقع پر سیٹ لائٹ کے ذریعے پروگرام نشر کرتا ہے۔ اس پروگرام میں ٹیلی فون کے ذریعے ملک کے کسی بھی حصے سے سامعین شریک ہو سکتے ہیں۔ اور اس پروگرام کی نشریات Live ہوتی ہے۔ موجودہ وقت میں AIR کے ۲۰ ریڈیو اسٹیشنوں پر یہ سہولت میسر ہے۔ جسے کیبل (Cable) کے ذریعے سنا جاسکتا ہے۔ نشریات کا یہ طریقہ یکم اپریل ۱۹۹۴ء سے اسکاٹی ریڈیو چینل کے ذریعے ایف۔ ایم ریسپور پر کامیابی کے ساتھ استعمال ہو رہا ہے۔

ریڈیو پیکنگ (Radio Paging) یہ ایف۔ ایم ریڈیو نشریے کی جدید ترین اور ترقی یافتہ صورت ہے۔

ریڈیو ہیکنگ سے تعلیمی اطلاعات، نئی تحقیقات وغیرہ سے آگاہ ہوا جاسکتا ہے۔ نیز یہ فریکوئنسی میڈیکل پروفیشنل (Medical Professional) صنعت کار اور صنعتی طریقہ کار وغیرہ کے لیے نہایت مفید و کارآمد ہے۔ ریڈیو ہیکنگ کسی بھی قسم کے خطرے سے نہ صرف یہ کہ آگاہ کرتا ہے بلکہ ایمرجنسی اور اہم ترین اطلاعات وغیرہ کے لیے انفارمیشن ٹیکنالوجی کی سب سے ترقی یافتہ صورت ہے۔ اس چینل کو آرڈی ایس (RDS) کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس کے استعمال کے لیے آل انڈیا ریڈیو نے اپنے ایف۔ایم۔ٹرانسمیٹرس والے ۷۱ سینٹروں پر آپریٹرس (operators) مقرر کیے ہیں۔

(C) آل انڈیا ریڈیو کی خدمات

(i) آل انڈیا ریڈیو کی سہ جہتی نشریات (Three tier Broadcasting system)

آل انڈیا ریڈیو کے نشریاتی نظام کو سہ جہتی نظام کہا جاسکتا ہے۔ نشریات کے تین درجات درج ذیل ہیں۔

(۱) نیشنل چینل (National Channel)

(۲) ریجنل چینل (Regional Channel)

(۳) لوکل چینل (Local Channel)

نیشنل چینل: نیشنل چینل پر نشریات کا آغاز ۱۸ مئی ۱۹۸۸ء سے ہوا۔ یہ نہایت معلومات افزا اور مفید چینل ہے۔ جو عوام کو تعلیم یافتہ اور باشعور بنانے کے لیے ناگپور، موگرا، اور دہلی سے صبح تا شام معیاری اور شگفتہ پروگرام نشر کرتا ہے۔ اس چینل کے ذریعے ہندی اور انگریزی میں خبریں، اسپورٹس کے پروگرام، کلاسیکی، نیم کلاسیکی، لائٹ، فلمی اور مغربی موسیقی، مکالمے، مباحثے اردو اور ہندی کے نثری اور شعری پروگرام اور ڈرامے نشر کیے جاتے ہیں۔

نیشنل چینل کی نشریاتی تنظیم پر ایک نظر:

اس چینل کے ذریعے ملک کی ۶۴ فی صد علاقہ اور ۷۶ فی صد آبادی وسیع ترین تناظر میں قومی سرگرمیوں سے باخبر رہتی ہے۔

کل نشریے کا فیصد

پروگرام

49%

موسیقی

27%

تکلم (Spoken words)

18%

خبریں

4%

مشترکہ زبان و تہذیب

2%

اشتہار (Advertisement)

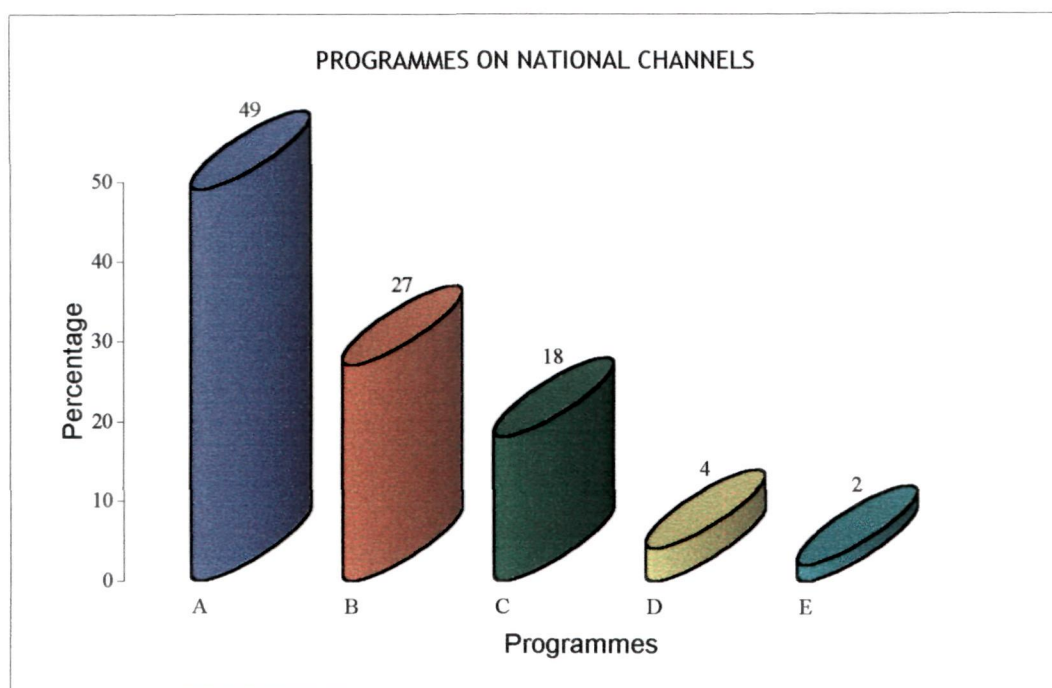
نیشنل چینل پر صبح 6.50 سے شام 6.10 تک پروگرام پیش کیے جاتے ہیں۔ اس چینل کے پروگرام 1566

KHz (191.6 Meters) پر سنے جاسکتے ہیں۔ دلی میں اس پروگرام کو (246.9 Meters) 1215 KHz پر سنا جا

سکتا ہے۔

ریجنل اسٹیشن پر ملک کے سبھی صوبوں کے علاوہ شمال مشرقی خطے میں منی پور کے شہر شیلانگ سے نشر ہونے

والے پروگراموں میں شمال مشرقی علاقے کی تہذیب و ثقافت نیز سماجی روایات پر مخصوص توجہ دی جاتی ہے۔



لوکل ریڈیو اپنے نشریاتی پروگرام کے ذریعے متعلقہ علاقے کا ہر پہلو سے جائزہ لیتا ہے علاوہ ازیں وہاں کے باشندوں کے مسائل کو بروئے کار لانے کے ساتھ ساتھ اس علاقے کے معاشرتی، تہذیبی اور تعلیمی معاملات پر روشنی ڈالتا ہے۔

خارجہ سروس (External Services)

(۱) جنرل اور سیزروس (General Oversease Service)

(۲) اردو سروس (Urdu Service)

AIR کی خارجہ سروس ہندوستان کو دنیا کے دیگر ممالک سے جوڑنے کا رول ادا کرتی ہیں۔ خارجہ نشریاتی پروگراموں میں خبریں، موسیقی، فلمیں، تبصرے، اخباری جائزے وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ خارجہ سروسوں سے ہر روز ۶۹ گھنٹے ۴۵ منٹ کے پروگرام ۲۶ زبانوں میں نشر کیے جاتے ہیں۔

جنرل اور سیزروس (General Oversease Service) کے تحت انگریزی کے علاوہ ۱۶ دیگر غیر ملکی زبانوں یعنی عربی، بلوچی، برمی (میانمار)، چینی (Pu-Tonghua)، دری، فرانسیسی، انڈونیشین، نیپالی، فارسی، پشتو، روسی، سنہالا (سنگھالا)، سواحلی، تھائی اور تبتی میں پروگرام پیش کیے جاتے ہیں ان پروگراموں کو مشرقی شمال اور جنوب مشرقی ایشیا، آسٹریلیا، نیوزی لینڈ، برطانیہ، مشرقی افریقہ اور شمالی و مغربی افریقہ میں سنا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں بیرونی ممالک میں رہنے والے ہندوستانیوں کی تفریح و معلومات کے لیے سندھی، تمل، تیلگو، بنگالی، گجراتی، ہندی پنجابی اور اردو میں مختلف موضوعات پر صدرنگ پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔ خارجہ سروس کے مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے آر کے چٹرجی نے کہا ہے کہ:

”آل انڈیا ریڈیو کی خارجہ سروس کا آغاز جرمنی ریڈیو کے

پروپیگنڈے کا توڑ کرنے کے لیے دوسری جنگ عظیم چھڑنے پر ہوا۔

جرمن کے نشری پروپیگنڈے کا نشانہ افغانستان، ایران اور عرب ممالک

تھے جہاں اس کی وجہ سے برطانوی موجودگی کو خطرہ لاحق ہو گیا

تھا۔ اس پروپیگنڈے کی کاٹ کے لیے آل انڈیا ریڈیو نے یکم اکتوبر

۱۹۳۹ء کو پشتو میں ایک نشریہ افغانستان کے لیے شروع کیا۔“ ۲۲

جب کہ اخلاق اثر کے مطابق خارجہ سروس کا آغاز عربی زبان سے ہوا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

”یکم اکتوبر ۱۹۳۹ء کو غیر ملکی سروس (External Service) شروع ہوئی اور

اس کا آغاز عربی زبان سے ہوا“ ۲۳۔ اخلاق اثر کو یہاں پر مغالطہ ہوا ہے۔ دراصل ۱۹۳۸ء میں عربی زبان سے خارجہ سروس کا آغاز بی بی سی نے کیا تھا نہ کہ آل انڈیا ریڈیو نے، آل انڈیا ریڈیو نے یکم اکتوبر ۱۹۳۹ء کو پشتو زبان میں خبر نشر کر کے خارجہ سروس کا آغاز کیا۔ بقول پی سی چٹرجی:

”خارجہ سروس کی شروعات اکتوبر ۱۹۳۹ء میں پشتو زبان میں نشر

کی گئی خبر سے ہوئی جو افغانستان کے لیے نشر کی گئی تھی۔“ ۲۴

اس کے بعد ۱۹۳۹ء اور ۱۹۴۱ء میں افغانی، فارسی اور عربی میں خارجہ نشریات شروع کی گئیں۔ ان سروسوں کی نگرانی فوجی انٹیلی جنس کا ایک افسر کرتا تھا۔

۱۹۴۱ء میں جاپان کے جنگ میں کود پڑنے پر جنوبی و جنوب مشرقی ایشیا کے لیے پروگرام نشر کرنا بھی ضروری ہو گیا اور برمی، چینی، جاپانی، تھائی، ملائی اور ہند چینی زبانوں میں سروسیں شروع کی گئیں۔ ان علاقوں میں مقیم ہندوستانیوں کے لیے تامل اور ہندی میں بھی پروگرام ترتیب دیے گئے۔ یہ سروسیں برطانوی وزارت اطلاعات کے بیورو برائے مشرق بعید کے تحت تھیں اور ان میں سے متعدد سروسوں کو سیاسی جنگ کے نشریات کا عنوان دیا گیا تھا۔ ان کے اخراجات بیشتر برطانیہ ہی اٹھاتا تھا۔ ”دوسری جنگ عظیم ختم ہونے پر آل انڈیا ریڈیو نے ان سروسوں کی ذمہ داری سنبھالی لیکن ان کی اہمیت گتھتی بڑھتی رہی اور ان میں باقاعدگی نہ رہی۔ لیکن آگے چل کر ان سروسوں کو پھر باقاعدہ شروع کیا گیا کیونکہ یہ محسوس کیا گیا کہ ان سے بیرونی ملکوں میں ہندوستان کی صحیح تصویر پیش کرنے اور مخالف پروپیگنڈے کا مقابلہ کرنے کی مثبت ضرورت پوری ہوتی ہے۔“ ۲۵

فی الحال آل انڈیا ریڈیو کی خارجہ سروس عالمی برادری کے متعلق ہندوستانی نقطہ نظر سے دنیا بھر کے سامعین کو آگاہ کرتی ہے۔ اس کے علاوہ مختلف شعبوں میں ہندوستان کے کارناموں اور ہندوستانی طرز زندگی، ہندوستانی افکار، ہندوستانی تہذیب و روایت کے متعلق بے شمار معلومات افزا پروگرام نشر کرتی ہے۔

خارجہ سروس ڈیویشن اپنا ماہ وار پروگرام جرنل ”انڈیا کالنگ“ (India calling) کے نام سے شائع کرتی ہے۔ جس میں خارجہ سروس کے تمام نشر ہونے والے پروگراموں کی تفصیل ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں نشر شدہ یا نشر ہونے والے خطوط اور بات چیت یا تقریروں اور دوسرے پروگرام کے اہم اقتباسات بھی درج ہوتے ہیں۔ یہ رسالہ بیرونی ممالک کے سامعین کے لیے مفت میں بھیجا جاتا ہے۔

(ii) خبروں کی سروسز (News Services)

ہر چند کہ ان سروسوں کو بھی ریڈیو کے Spoken Words کے پروگرام کا حصہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اپنی جداگانہ نوعیت کی بنا پر امتیازی شناخت بنا چکی ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کے نیوز سروسز ڈیویژن کا آغاز آل انڈیا ریڈیو کے ڈائریکشن (بمبئی اور کلکتہ) اور ۱۹۳۶ء سے دہلی سے انگریزی اور اردو میں خبروں کے ڈیویشن سے ہوا۔ یہ ڈیویشن ۸:۳۰ بجے سے ۹:۳۰ بجے تک روزانہ نشر کیے جاتے تھے۔ کلکتہ سے اردو کی جگہ بنگلہ زبان میں خبریں نشر ہوتی تھیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ ۱۹۳۵ء تک خبرناموں کی ترتیب کا کام آل انڈیا ریڈیو خود نہیں کرتا تھا۔ بلکہ رائٹر انجینئر سے معاوضہ دے کر کرتا تھا۔ اس وقت تک خبروں کے خلاصے غیر مربوط، مختصر اور بسا اوقات پرانے ہوا کرتے تھے۔ ۱۹۳۷ء میں نیوز سروس کی تشکیل نو کی گئی اور ۱۹۳۹ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی سے سینٹرل نیوز آرگنائزیشن نے چار خبرنامے انگریزی اور تین خبرنامے ہندوستانی (اردو اور ہندی) میں نشر کرنا شروع کیے۔ ۲۷ نومبر ۱۹۴۹ء کو ہندوستانی کی جگہ ہندی لفظ کا استعمال کیا جانے لگا اور اردو میں الگ سے خبریں نشر کی جانے لگیں۔ فی الوقت نیوز سروسز ڈیویژن سے ۳۱۴ خبرنامے نشر کیے جاتے ہیں۔ جن میں ہوم سروسز سے ۱۹ زبانوں میں ۸۸ خبروں کے ڈیویشن دہلی اور اس کے دیگر ریڈیو سینٹروں سے نشر کیے جاتے ہیں۔ ۴۱ علاقائی نیوز یونٹوں سے ۱۳۷ خبرنامے، ۲۴ زبانوں میں اور ۴۲ بولیوں میں نشر ہوتے ہیں۔ خارجہ سروسوں سے ۶۶ خبرنامے ۲۴ زبانوں میں نشر کیے جاتے ہیں۔ ”سماچار پر بھات“ اور ”مارنگ نیوز“ کے نام سے بالترتیب ہندی اور انگریزی میں روزانہ صبح ۸ بجے سے ۸:۱۵ بجے تک خبر نامے نشر کیے جاتے ہیں۔ اس پروگرام کے تحت دنیا بھر میں رونما ہونے والے روزمرہ کے واقعات و حادثات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ آل انڈیا ریڈیو ۲۵ دسمبر ۱۹۹۸ء سے ”نیوز آن فون“ اور ”فون ان سیوا“ کے ذریعے مسلسل خبریں نشر کرتا ہے۔ علاوہ ازیں انٹرنیٹ پر بھی سہولت میسر ہے۔ خبروں کی وصولی یابی کے لیے AIR اپنے نامہ نگاروں کے علاوہ یو این آئی، پی ٹی آئی، سماچار بھارتی، ہند سماچار اور دیگر اہم نیوز ایجنسیوں سے مدد لیتا ہے۔ اس کے علاوہ نیوز سروس ڈیویژن (NSD) بیرونی ممالک کے ریڈیو اسٹیشنوں کو اپنی خبریں مہیا کرتا ہے جن میں بی بی سی، دی وائس، ریڈیو آسٹریلیا، ریڈیو پاکستان اور ریڈیو بنگلہ دیش اہم ہیں۔

نیوز سروسز ایک نظر میں:

۳۱۴	خبرناموں کی کل تعداد
۳۹ گھنٹے، ۲۹ منٹ	نشری خبروں کے لیے کل وقت
۸۸	نشری ڈیویشن کی کل تعداد

نیشنل بلیٹن میں استعمال کی جانے والی زبانوں کی کل تعداد ۱۹	
نشریاتی اوقات فی یومیہ	۱۲ گھنٹے ۵ منٹ
ریجنل بلیٹن	۴۱
انگریزی	۱۳۱
ریجنل (علاقائی) زبانیں	۱۹
ٹرائیبل بولیاں	۴۲
نشریاتی اوقات فی یومیہ	۱۷ گھنٹے ۲۳ منٹ
خارجی بلیٹن	۶۶
نشریاتی اوقات فی یومیہ	۸ گھنٹے ۵۸ منٹ

(iii) وودھ بھارتی اور کمرشیل سروس (Vividh Bharti and Commercial Service)

وودھ بھارتی (کمرشل) کو شروع کرنے کا مقصد ریڈیو سیلون کے پروگراموں کی دن بدن بڑھتی مقبولیت اور آل انڈیا ریڈیو کی روز بروز معدوم ہو رہے شناخت نامے کا نتیجہ ہے۔ ہوا یہ کہ آل انڈیا ریڈیو نے پانچویں دہائی میں فلمی گانوں کے پروگرام پر ایک طرح سے پابندی عائد کر دی تھی۔ اور دوسری جانب فلمی گانوں کے پروگرام میں امین سیانی کی پر لطف اور دلچسپ باتیں ریڈیو سیلون کو مقبول بنا رہی تھیں۔ ریڈیو نے ۱۹۶۷ء میں وودھ بھارتی سروس کا آغاز کیا۔ اس سروس نے اپنے پروگرام مدراس، بمبئی، کلکتہ اور دہلی سے نشر کرنا شروع کیے جو فی الحال کمرشیل سروس اور وودھ بھارتی کے نام سے ملک کے مختلف سینٹروں سے ۱۲ گھنٹے یومیہ نشر کیے جاتے ہیں۔ ان پروگرام کی کل مقررہ اوقات میں سے ۱۰ سے ۱۵ فیصد اشتہارات کے لیے مخصوص ہوتے ہیں جن سے آل انڈیا ریڈیو کے سالانہ بجٹ کی ۱۵ فیصد آمدنی موصول ہوتی ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کے ضوابط کے مطابق اشتہارات میں تمباکو، سگریٹ، شراب اور جوئے کے کھیل مثلاً گھوڑ دوڑ (Horse Ridding) وغیرہ کے اشتہارات پر پابندی ہے۔

کمرشیل براڈ کاسٹنگ کے سینٹروں سے علاقائی زبانوں میں بھی ۳۰ سے ۵۰ منٹ تک ہر روز پروگرام نشر ہوتے ہیں۔ اور ہر اسٹیشن اپنے کمرشیل نشریاتی اوقات کا ۶۰ فیصد وقت فلمی گیتوں کے لئے مہیا کرتا ہے۔ ماسوا اسی پروگرام میں فلمی گیتوں، بھکتی سنگیت (Devotional Music)، موسیقی، افسانے، مکالمے، مباحثے، انٹرویو، اور ریڈیائی ڈرامے وغیرہ بھی نشر کئے جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں مدراس، گوبائی اور بمبئی کے تین شارٹ ویو ٹرانسمیٹروں سے غیر تجارتی وودھ بھارتی کے پروگرام بھی نشر ہوتے ہیں۔

وودھ بھارتی کے مقبول ترین پروگراموں میں بھکتی سنگیت کا پروگرام ”وندن درا“، علاقائی زبانوں کا پروگرام ”سُر سنگم“، ساز سنگیت کا پروگرام ”جھنکار“، لوک سنگیت کا پروگرام ”مخوشا“، نغموں، غزلوں کا پروگرام ”گجرا“، خطوں کا پروگرام ”پتراولی“، فلمی گانوں کا پروگرام ”چتر ہار“ اور ”جے مالا“ ریڈیو ڈراموں کا پروگرام ”ہوا محل“، ”رتنا کر“ اور ”چتر دھونی“ قابل ذکر ہیں۔ پہلے وودھ بھارتی کے پروگرام صرف شارٹ ویو پر نشر کیے جاتے تھے چوں کہ شارٹ ویو کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس پر نشر ہونے والے پروگرام قریب کے علاقے میں کم اور دور دراز کے علاقوں میں زیادہ صفائی سے سنائی دیتے ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ شمالی ہندوستان کے پسندیدہ پروگراموں کو مدراس اور جنوبی ہند کے پروگراموں کو بمبئی سے نشر کیا جاتا ہے۔

وودھ بھارتی میں نشر کیے جانے والے پروگرام آل انڈیا ریڈیو کے تمام مراکز سے حاصل کیے جاتے ہیں اور ان کی ٹیپ لائبریری تیار کی جاتی ہے۔ دوسرے اسٹیشن سے جو ٹیپ آتے ہیں انہیں ”پلینٹم کاپی“ کہا جاتا ہے۔ ان پروگراموں میں سے منتخب پروگرام جن ٹیپوں پر ریکارڈ کیے جاتے ہیں انہیں ”گولڈ کاپی“ اور گولڈ کاپیوں میں سے پروگراموں کا انتخاب کر کے اناؤنسمنٹ کے ساتھ تیار شدہ ٹیپ کو ”سلور کاپی“ کہتے ہیں گویا وودھ بھارتی کے سبھی پروگرام ٹیپ لائبریری کی مرہون منت ہیں اسی لئے وودھ بھارتی کا لائبریری براڈ کاسٹنگ کے نام سے جانی جاتی ہے۔

(iv) یواوانی (The Voice of Youth)

۲۱ جولائی ۱۹۶۹ء کو آل انڈیا ریڈیو سے یواوانی پروگرام کا آغاز ہوا۔ یہ پروگرام نوجوانوں کے لیے نوجوانوں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ یواوانی کے تحت موسیقی کے پروگراموں میں کلاسیکی و نیم کلاسیکی موسیقی، گیت، غزلیں، پوپ سنگیت، بھجن اور قوالیاں پیش کیے جاتے ہیں۔ کیمپس نیوز (Campus News) میں نوجوانوں کے مسائل اور بالخصوص تعلیم اور روزگار کے مسائل اور ان کے حل کے امکان کو Roving Micro Phone کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ نوجوانوں کے لیے ایک اور دلچسپ پروگرام ”Firing Line“ کے نام سے نشر کیا جاتا ہے جس میں ملک اور بیرون ملک کے دانشوروں، سیاست دانوں، تخلیق کاروں، عالموں، فنکاروں اور کسی کمپنی کے انتظامیہ کے سربراہ وغیرہ سے گرم گرم سوالات کئے جاتے ہیں جن کا جواب وہ حضرات دیتے ہیں۔ ان پروگراموں کے علاوہ مشاعرے، کوی سمیلن، اسپورٹس اور ثقافتی پروگرام بھی نشر کیے جاتے ہیں۔ یواوانی کے علاوہ نوجوانوں کے لیے دہلی کے میڈیم ویو سے ہندی اور انگریزی میں ساڑھے چھ گھنٹے کا پروگرام روزانہ نشر ہوتے ہیں جن میں ایک اہم پروگرام یونیورسٹی براڈ کاسٹ ہے جو نوجوانوں کو تعلیم یافتہ بنانے میں مدد کرتا ہے۔

(۷) آل انڈیا ریڈیو کے پروگراموں کی خانہ بندی:

موسیقی، تکلم (Spoken Word) اور خبر آل انڈیا ریڈیو کے تین اہم ستون تسلیم کیے جاتے ہیں۔
۱۔ موسیقی: اگر موسیقی کی تقسیم کی جائے تو اس کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

(I) ساز کار موسیقی (Instrumental Music)

(II) آواز کی موسیقی (Vocal Music)

متذکرہ موسیقی کی دونوں قسموں کو سات حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(I) کلاسیکی موسیقی (Classical Music)

(۲) نیم کلاسیکی موسیقی (Light Classical Music)

(۳) ہلکی پھلکی موسیقی (Light Music)

(۴) لوک موسیقی (Folk Music)

(۵) ساز سنگیت (Instrumental Music)

(۶) فلمی موسیقی (Film Music)

(۷) مغربی موسیقی (Western Music)

تکلم کے پروگراموں کی مروجہ تخصیص:

(I) ریڈیو تقریر (Talk)

(۲) کلام شاعر، شعری نشست، ادبی نشست

(۳) مباحثہ (Discussion)

(۴) انٹرویو (Interview)

(۵) آنکھوں دیکھا حال (کھیل کے میدان سے یا کسی تقریب کی کنٹری)

(۶) ریڈیو رپورٹ (Radio Report)

(۷) ریڈیو ڈراما (Radio Drama)

(۸) تمثیلچہ (Script)

(۹) ریڈیو فیچر (Radio Feature)

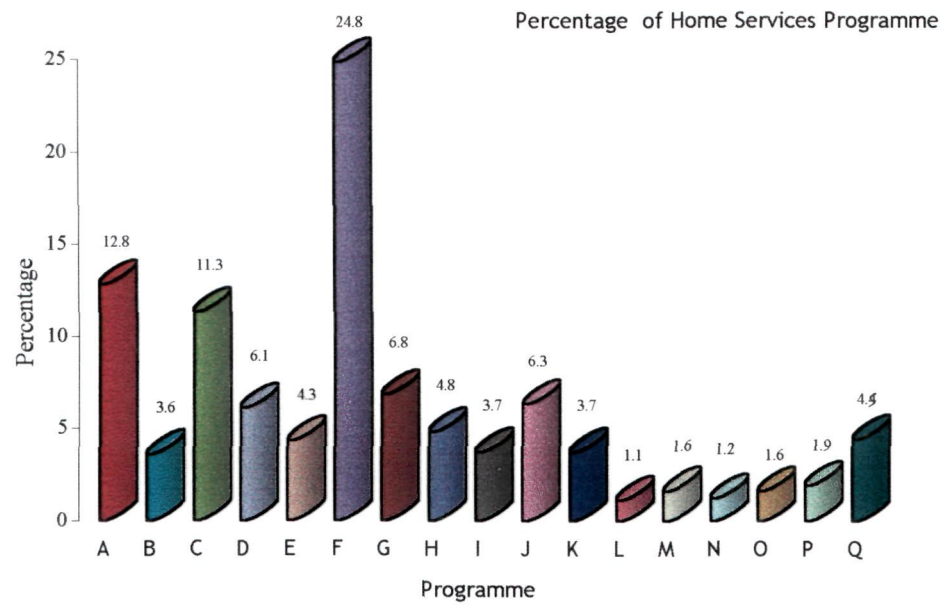
(۱۰) غنائیہ، ادبی اور غیرہ آتے ہیں۔

ہوم سروسز کے مختلف پروگراموں کی فیصد:

فیصد	پروگراموں کے نام
12.8	کلاسیکی موسیقی
3.6	لوک موسیقی
11.3	ہلکی پھلکی موسیقی
6.1	فلمی موسیقی
4.3	مغربی موسیقی
24.8	خبریں اور حالات حاضرہ
6.8	مکالمہ اور مباحثہ و ادبی پروگرام
4.8	کھیل
3.7	ڈراما اور فیچر
6.3	گاؤں دیہات کے پروگرام
3.7	تعلیمی پروگرام
1.1	بچوں کا پروگرام
1.6	عورتوں کے پروگرام
1.2	صنعتی پروگرام
1.6	فوجیوں کے پروگرام
1.9	ٹرانزیشنل کے پروگرام
4.9	اشتہارات، اعلانات وغیرہ

موسیقی

موسیقی جسم کو مسرور اور روح کو مسحور کرنے کا اہم ترین ذریعہ ہے۔ لفظ موسیقی یونانی زبان سے عربی میں داخل ہوا اور اس کے بعد اردو میں رائج ہوا۔ سنسکرت میں موسیقی کا مترادف لفظ سنگیت ہے۔ اس کے معنی ساز کے ساتھ رقص کرتے ہوئے گانے کے ہیں۔ یونانی میں حلقی (Vocal) اور ساز (Instrument) کا رواج عام تھا۔ یونانی دیوتا اپالو (Appolo) کے مجسمے کے سامنے صنم پرست لڑکے لڑکیاں ہم آہنگ ہو کر طنبور بجایا کرتے تھے۔



ہندوستانی نقطہ نظر سے بھی موسیقی تین چیزوں کے امتزاج سے مکمل ہوتی ہے۔ سُر، لے اور رتہ۔ سُر ان آوازوں کو کہتے ہیں جو موسیقی سے پیدا ہوتی ہے۔ لے صدائے محض کو کہتے ہیں۔ یوں تو ماہرین موسیقی نے سُروں کی تعداد بائیس بتائی ہے لیکن چلن میں صرف سات ہی سُر ہیں۔ ان سات سُروں کے پہلے حرف کو لے بنایا گیا ہے۔ جس کی تفصیل کچھ اس طرح پیش کی جاسکتی ہے۔

سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی
سرج (کھرج) رکھ	گندھار	مدھم	پنجم	دھیوت	نگھار	ہاتھی
طاؤس یا مور	پیسے	بکری	کنگ	کوکل	مینڈک	کی چنگھاڑ
کی آواز	کی آواز	کی آواز	کی آواز	کی آواز	کی آواز	کی چنگھاڑ

موسیقی میں ایک بنیادی جز ٹھاٹھ ہے۔ ٹھاٹھ اس مخصوص تنظیم کو کہتے ہیں جس کی وجہ سے راگ پیدا ہوتے ہیں۔ ٹھاٹھ کی دس اقسام ہیں۔

کلیان، بلاول، کھماوج، بھیروں، پوروی، ماروا، کافی، اسادری، بھیرویں، ٹوڑی انہیں ٹھاٹھوں پر موسیقی کا دار و مدار ہوتا ہے۔ راگ کی تعریف میں مختصر یہ کہا جاتا ہے کہ راگ سروں کی اس ترتیب و تہذیب کو کہتے ہیں جو سننے میں خوشگوار اور مسرت آمیز لگے۔ ہر راگ کو چھ راگنیوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جس کا مجموعہ چھتیس راگنیاں ہوئیں۔ صدائے محض یا گانے بجانے کی رفتار کو لے کہتے ہیں۔ اس کی تین قسمیں ہیں دھیمی (विलम्बित)، وسطی (मध्य) اور انتہائی بلند (दृت)۔ موسیقی میں جو راگ قابل ذکر اور مستعمل ہیں ان کی تفصیل کچھ یوں ہے۔

۱۔ راگ ایمن کلیان : راگ کلیان ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کو ایرانی موسیقی کے ایمن راگ میں بلاول کے میل سے تیار کیا گیا ہے۔ اس کے گانے کا وقت شام ہے۔

۲۔ راگ بلاول : بلاول ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی ذات سپورن ہے۔ بہت سے لوگ اس کو صبح کا کلیان بھی کہتے ہیں۔ اس کے گانے کا وقت صبح ہے۔

۳۔ راگ کھماوج : راگ کھماوج ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت شام کا دوسرا پہر ہے۔ اس راگ کا شمار دھن میں ہے۔ اس میں زیادہ تر ٹھریاں بھلی معلوم ہوتی ہیں۔

۴۔ راگ بھیروں : راگ بھیروں ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ بھور میں گایا جاتا ہے اس لیے اس کو پرتھم راگ بھی کہتے ہیں۔ کیونکہ یہ صبح کے تمام راگوں میں سب سے پہلے گایا جاتا ہے۔

- ۵۔ راگ پوروی : اس کے گانے کا وقت شام ہے اور یہ پوروی ٹھاٹھ کی مدد سے بنا ہے۔
- ۶۔ راگ ماروا : اسے سورج ڈھلنے سے پہلے گایا جاتا ہے۔
- ۷۔ راگ کافی : اس راگ کا مزاج شوخ ہے۔ یہ ساز اور گلے کے لیے انتہائی موزوں ہے گرنٹھوں میں اسے گانے کا وقت آدھی رات بتایا گیا ہے۔ مگر آج کل اس کو ہر وقت گالیتے ہیں۔
- ۸۔ راگ اساروی : دن کے دوسرے پہر میں گایا جاتا ہے۔
- ۹۔ راگ بھرویں : اس کا شمار دھن میں ہے زیادہ پتہ اور ٹھمری وغیرہ اس راگ میں گائے جاتے ہیں۔ اس کے گانے کا وقت صبح ہے۔
- ۱۰۔ راگ توڑی : یہ اساروی اور کھٹ راگ سے مل کر بنا ہے۔ توڑی کی بہت سی قسمیں ہیں جو زیادہ تر مسلمانوں کی ایجاد ہیں۔ اس کے گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔
- ۱۱۔ راگ بھوپالی : اس کو بھوپ کلیان بھی کہتے ہیں اور یہ راگ کلیان ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ رات کے پہلے پہر میں گایا جاتا ہے۔
- ۱۲۔ راگ ہمیر : یہ راگ بھی کلیان ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا پہلا پہر ہے۔
- ۱۳۔ راگ کیدار : یہ بھی کلیان ٹھاٹھ کی پیداوار ہے۔ اس کے گائے جانے کا وقت رات کا سہ پہر ہے۔
- ۱۴۔ راگ بھاگ : یہ بلاول ٹھاٹھ کی پیدائش ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔
- ۱۵۔ راگ تلک کامود : یہ راگ کھماوج ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت بھی رات کا دوسرا پہر ہے۔ اس کا شمار دھن میں ہے۔
- ۱۶۔ راگ کالنگڑا : یہ راگ بھیروں ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت رات کا تیسرا پہر ہے۔ اس راگ کے مزاج میں شوخی پائی جاتی ہے اس لیے اس کو تیز لے میں گایا جاتا ہے۔
- ۱۷۔ شری راگ : یہ راگ پوروی ٹھاٹھ سے نکلا ہے۔ گانے کا وقت رات کا پہلا پہر ہے۔ اس کے مزاج میں ٹھہراؤ ہے اور اس کا شمار مارگ راگوں میں ہوتا ہے۔
- ۱۸۔ راگ سوہنی : اس کے گانے کا وقت رات کا آخری حصہ ہے اور ماروا ٹھاٹھ کی پیدائش ہے۔

- ۱۹۔ راگ باگیسری: یہ آدھی رات میں گایا جاتا ہے۔ اور کافی ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔
- ۲۰۔ راگ بندرا بنی: اس کے گانے کا وقت خاص دوپہر ہے اور یہ بھی کافی ٹھاٹھ کا پیدا شدہ ہے۔
- ۲۱۔ راگ بھیم پلاسی: یہ دن کے تیسرے پہر میں گایا جاتا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ یہ راگ بھیم اور پلاسی سے مرکب ہے۔ بھیم ایک الگ راگ ہے اور پلاسی الگ۔
- ۲۲۔ راگ پیلو: اس کا شمار دھن میں ہے۔ اس لیے زیادہ ٹھہریاں اور دادرے اس میں بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ اس راگ کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں ساتوں سُر استعمال ہوتے ہیں۔ یہ دن کے تیسرے پہر میں گایا جاتا ہے۔
- ۲۳۔ راگ جونپوری: یہ راگ اساروی ٹھاٹھ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔
- ۲۴۔ راگ مالکوس: یہ بھیرویں ٹھاٹھ سے نکلا ہے۔ اس کے گانے کا وقت گرنتھوں میں صبح کا دیا گیا ہے مگر آج کل تیسرے پہر گایا جاتا ہے۔ اس کا شمار مارگ راگوں میں سے ہے۔ یہ راگ بہت ٹھہرا ہوا ہے اور خاص کر لاپ کے قابل ہے۔
- ۲۵۔ مارگ راگ: جو دیوتاؤں کے ایجاد کئے ہوئے تھے وہ اب معدوم ہوتے جا رہے ہیں۔ شاید ایسے راگوں کے نہ تو گانے والے موجود ہیں اور نہ ان راگوں ہی کا وجود باقی ہے۔ دیوتاؤں کے بعد جو ماہرین موسیقی ہوئے ہیں جنہوں نے موجودہ طرز کو عام کیا ہے، ان کے اعتبار سے قابل ذکر قسمیں صرف یہی ہو سکتی ہیں:
- دھر پد:** یہ دھر اور پد دو لفظوں سے مرکب ہے۔ دھر معنی ٹھہرا ہوا اور پد معنی مرتبہ کے ہیں۔ چنانچہ اس کا مزاج بہت ٹھہرا ہوا ہوتا ہے۔ اس میں حمد خداوندی اور بہادری کے کارنامے ہوتے ہیں۔ اس کا درجہ عام گانوں سے کافی بلند ہے۔ اس کی زبان زیادہ تر ہندی اور سنسکرت آمیز ہوتی ہے۔ اس کو راجہ مان تنورا نے پندرہویں صدی عیسوی میں ایجاد کیا تھا۔
- سادھرا:** یہ بھی دھر پد کی ایک قسم ہے جو دھر پد ہی سے نکالا گیا ہے۔ مگر اس کا مزاج دھر پد کی نسبت شوخ ہے۔ اس میں رزمیہ اور مدحیہ مضمون گائے جاتے ہیں۔
- ہوری:** یہ بھی دھر پد ہی سے پیدا شدہ ہے۔ اس میں زیادہ تر شری کرشن کے مضامین گائے جاتے ہیں۔ اس کی فضا عشق کی شوخی میں ڈوبی ہوتی ہے۔

خیال : یہ زمانہ جدید کی مقبول ترین طرز ہے۔ اس کو سلطان حسین شاہ نے ایجاد کیا تھا اس کے مضامین عشقیہ ہوتے ہیں جیسے فرقت اور جدائی کا بیان۔ ریختی کی طرح اس کے تمام خیالات عورتوں کی طرف سے ہوتے ہیں۔
ٹپہ : یہ پنجاب کا پسندیدہ گانا ہے۔ شوری نے اس کو اور زیادہ آراستہ کر کے بالکل نیا بنا دیا ہے۔ گوکہ یہ طرز ذرا مشکل ہے مگر کافی پر لطف ہے۔

ترانہ : یہ خسرو کی ایجاد ہے۔ یہ بہت شوخ لے میں گایا جاتا ہے۔ چوں کہ مسلمان سنسکرت زبان کے الفاظ ادا کرنے پر قادر نہ تھے اس لیے اس میں فارسی الفاظ رکھے گئے جو خوبصورت اور مختصر تھے۔

تروٹ : تین اوٹ کو تروٹ کہا جاتا ہے۔ جس میں تین طریقے پائے جاتے ہیں۔ تروٹ میں ترانے کے بول، پکھاوج کے بول اور سرگم شامل کیا گیا ہے۔

چترنگ : اس گانے میں چار انگ پائے جاتے ہیں۔ اس لیے اس کا نام چترنگ ہے۔ اس میں ایک حصہ بمعنی ہوتا ہے اور باقی تین حصے تروٹ کے شامل کر دیے جاتے ہیں۔

سرگم : ساتوں سوروں کے ابتدائی حروف کو راگ اور تال میں بندش لگا کر گاتے ہیں۔

ھولی : پھاگن کے ماہ میں مختلف راگوں میں گایا جاتا ہے۔ اس میں رنگ، پچکاری اور پھاگ کا مضمون باندھا جاتا ہے اور نفس مضمون زیادہ تر کرشن جی سے متعلق ہوتا ہے۔

ٹھمری : یہ پورب کا خاص گانا ہے۔ ٹھمری نوابین اودھ کے دور میں ایجاد ہوئی اور واجد علی شاہ کے عہد میں زیادہ مقبول رہی ہے اس کا مضمون عاشقانہ اور الفاظ عریاں ہوتے ہیں۔ اودھ ٹھمری کے سلسلے میں بہت مشہور ہے۔

دادرہ : یہ ٹھمری کی ایک قسم ہے۔ اس میں بھی بھاؤ بتایا جاتا ہے۔ مضمون اس کا بھی عاشقانہ ہوتا ہے۔

غزل : موسیقی پر غزل گانے کا آغاز امیر خسرو نے کیا۔ غزل گائیکی اتنی مقبول طرز ہے کہ عوام اور سنجیدہ، دونوں طبقوں میں پسند کی جاتی ہے۔ اس میں مرد کے عاشقانہ خیالات نظم کیے جاتے ہیں غزل زیادہ تر اردو اور فارسی زبان میں گائی جاتی ہے۔

قوالی : یہ طرز بھی امیر خسرو کی ایجاد ہے۔ عام طور پر اس کا مضمون تصوف یا عشق حقیقی پر مبنی ہوتا ہے۔ زیادہ تر مزاروں پر عرس کے مواقع پر گائی جاتی ہے۔

نقش و گل : یہ ایجاد بھی امیر خسرو ہی کی ہے۔ اس میں بہار یہ مضامین ہوتے ہیں مگر اس کا رواج اب کم ہے۔ ۲۶
 موسیقی کا ہندوستانی تہذیب سے اٹوٹ رشتہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ وقت اور ذہن کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اپنے روپ بدل کر ہمیشہ مسرت کا ذریعہ اور بصیرت کا حوالہ بنی رہتی ہے۔ اگر ہم کلاسیکی موسیقی پر غور و خوض

کریں یہ دو حصوں میں منقسم معلوم ہوتی ہے۔

(۱) ہندوستانی کلاسیکی موسیقی (شمالی ہند کا دبستان موسیقی)

(۲) کرناٹک کلاسیکی موسیقی (جنوبی ہند کا دبستان موسیقی)

ہر چند کہ کلاسیکی موسیقی زمانہ قدیم سے ہندوستان میں سنی جاتی رہی ہے۔ لیکن اس زمانے میں اس کا دائرہ بہت محدود تھا۔ کلاسیکی موسیقی تو درحقیقت درباروں اور مندروں میں گائی اور سنی جاتی تھی لیکن ریڈیو نے اسے ملک کے گوشے گوشے میں نہ صرف یہ کہ پہنچایا بلکہ اس کی نقادیں کا اعتراف بھی کرایا۔ کلاسیکی موسیقی کا نیشنل پروگرام جو آل انڈیا ریڈیو کے ہر اسٹیشن سے نشر کیا جاتا ہے، اس کی شروعات جولائی ۱۹۵۲ء میں دہلی سے ہوئی تھی اس پروگرام کی مقصدیت پر روشنی ڈالتے ہوئے رسالہ آج کل، دہلی (موسیقی نمبر) میں ”نئی راہیں“ کے عنوان سے ادارے میں دلچسپ اور حقیقت آمیز نکات کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔

”اس پروگرام کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ سارے دیش میں لوگوں کو موقع دیا جائے کہ وہ اپنے گھروں میں آرام سے بیٹھ کر بہترین فن کاروں کو سن سکیں۔ اس پروگرام میں ہندوستانی اور کرناٹکی دونوں قسم کی موسیقی نشر کی جاتی ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوتا ہے کہ سننے والے اپنے ہاں کی موسیقی کے علاوہ دوسری قسم کی موسیقی بھی بہتر طور پر سمجھنے لگتے ہیں۔ اور اس سے ہمارے ثقافتی اتحاد کا رشتہ اور بھی مضبوط ہو جاتا ہے۔ پچھلے دنوں سے اس پروگرام کو اور بھی وسیع کر دیا گیا ہے۔ اب اس میں مختلف علاقوں کا بھگتی رس اور لوک سنگیت بھی شامل کر لیا گیا ہے۔“

موسیقی کی اہمیت نہ صرف یہ کہ اس کے ذریعے ذہن و دل اور روح کو مسرت و بصیرت کے سامان میسر آتے ہیں بلکہ یہ قومی یکجہتی اور انسانیت کی بقا کے لیے بھی کارآمد ثابت رہی ہے۔ اس رویے سے موسیقی کی اہمیت و سالمیت کا محاکمہ کرنے پر تواندازہ ہوتا ہے کہ جو موسیقی ہماری وراثت کا حصہ رہی ہے اسے محفوظ و مقبول کرنے میں آل انڈیا ریڈیو کا کلیدی کردار رہا ہے علاوہ ازیں AIR نے اس میدان میں نئی راہیں دریافت و ہموار بھی کی ہیں۔ AIR نے ۱۹۵۲ء میں ’وادی‘، ’ورندا‘ یا انڈین آرکیسٹر قائم کیا۔ جس کے ہدایت کار مشہور سنگیت کار پنڈت روی شنکر تھے۔ نیشنل آرکیسٹر اندر اس میں قائم کیا گیا۔ ان اداروں میں جنوب و شمال کے فن کار مشترکہ طور پر شامل کیے گئے تاکہ ہندوستانی

کلاسیکی موسیقی اور کرناٹکی سنگیت کے امتزاج سے نئے تجربے کیے جاسکیں۔ موجودہ دور میں AIR کے ہر اسٹیشن کے پروگراموں میں موسیقی کو سب سے زیادہ جگہ دی جاتی ہے۔ مثلاً ہوم سروسز میں موسیقی کی کل فیصد 38.1 ہے۔ اور مدراس میں تو موسیقی ہر پروگرام کے ۴۰ فیصد سے زیادہ وقت پر قابض رہتی ہے۔ اور موسیقی کے ان پروگراموں میں ۴۰ فیصد کلاسیکی موسیقی کے لیے وقف ہے۔ جنوبی ہند کے ریڈیو اسٹیشنوں پر ۷۵ منٹ یومیہ سے زیادہ وقت موسیقی کے مسلسل پروگراموں کے لیے متعین ہوتے ہیں۔ مدراس میں ہر ہفتے موسیقی کے مشہور استادوں کے کم سے کم پانچ بڑے پروگرام نشر کیے جاتے ہیں۔ اسی طرح سازوں پر کلاسیکی موسیقی کے پروگرام ہر اتوار کو دوپہر میں اور ہر سوموار کو رات میں نشر ہوتے ہیں۔ ان پروگراموں کی مدت ایک گھنٹہ ہوتی ہے۔ منگل اور جمعہ کو پونے آٹھ بجے سے ۹ بجے رات تک موسیقی کے طویل پروگرام ہوتے ہیں۔ جمعرات کی رات کو راگ، تانم اور پلاوی کا پروگرام ہوتا ہے۔ یہ ۵۴ منٹ کا ہفتہ وار پروگرام ہے اس میں موسیقار کسی ایک راگ کی تمام پوشیدہ خوبیوں اور لطافتوں کو عیاں کرنے کے بعد ایک مناسب و شگفتہ پلاوی پر ختم کر دیتا ہے۔ کرناٹکی موسیقی میں راگ اور تان کو بڑی ہنرمندی اور سلیقہ سے پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً راگ، تانم اور پلاوی نغمہ سے سروکار رکھتے ہیں تو تالا وادیا کا چری، روانی اور ترنم سے تعلق رکھتے ہیں۔

کرناٹک کی کلاسیکی موسیقی میں انگلیوں یا آلات کی ضرب سے بجائے جانے والے سازوں میں مردنگ، کنجرا، گاتم، ڈھولک، گوتو وادیم اور کونا کول اہم ہیں۔ اسی طرح ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کے آلات میں ستار، بانسری، طنبور، شہنائی اور چنگ و ستار کے علاوہ دف، وینا، وارا، بربط (بربند)، کنار (ستار کی ایک قسم)، ڈمبلک (چھوٹا دف) اہمیت کے حامل ہیں۔ ان آلات میں سے بیشتر کی ایجاد یا تو امیر خسرو نے کی یا پھر یہ ایران میں رائج تھے۔ ایرانی بادشاہ خسرو کے درباری گویوں میں سرکش (سرکس) اور باز بند بے حد مشہور ہیں جنہوں نے نہ صرف یہ کہ راگ تصنیف کئے تھے بلکہ باز بند نے جو نظام موسیقی قائم کیا تھا وہ سات خیر و انیات، تیس لحن اور تین سوساٹھ راگنیوں پر مشتمل تھا۔ کلاسیکی موسیقی کی اہمیت و افادیت کے علاوہ ریڈیو اور کلاسیکی موسیقی کے مستحکم رشتے کی ایک اور اہم وجہ یہ تھی کہ ریڈیو کے لیے کلاسیکی موسیقی اس لیے بھی محبوب رہی کہ اس کا ایک کلاکار کئی گھنٹے تک گاسکتا ہے۔ چنانچہ اچھے فن کاروں کے پروگرام ایک دن میں دو یا تین مرتبہ ہوتے ہیں اور یہ پروگرام وقت اور موسم کے لحاظ سے نشر کیے جاتے ہیں نیز ان کا انحصار راگ راگنیوں پر ہوتا ہے۔ بہر کیف ریڈیو پر نشر ہونے والے پروگرام کی باریکیوں کو دیکھنا اور سمجھنا تو پروڈیوسر کے ذمہ ہوتا ہے لیکن کلاکاروں کا انتخاب اور ان کی گریڈنگ آڈیشن کمیٹی کرتی ہے۔ یہ کمیٹی دو حصوں میں تقسیم ہوتی ہے۔

۲۔ سینٹرل کمیٹی یا میوزک آڈیشن بورڈ

آڈیشن کمیٹی اپنے حلقہ اثر میں آنے والے اسٹیشن سے کلاکاروں کو منتخب کر کے میوزک آڈیشن بورڈ کے سامنے پیش کرتی ہے۔ اس کے بعد میوزک آڈیشن بورڈ ان کلاکاروں کا انتخاب اور ان کی گریڈنگ کے متعلق حتمی طور پر فیصلہ کرتا ہے۔ یہ بورڈ کلاکاروں کی گریڈنگ چار حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ٹاپ رینکنگ، اے، بی، ہائی اور بی گریڈ۔

نیم کلاسیکی موسیقی (Light Classical Music)

نیم کلاسیکی موسیقی میں ٹھمری، دادر اور کسی حد تک کافی کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ اس کے کلاکاروں کا انتخاب بھی اسی طرز پر ہوتا ہے جس طرز پر کلاسیکی موسیقی کے کلاکاروں کو منتخب کیا جاتا ہے۔ نیم کلاسیکی موسیقی خواص کے علاوہ کسی حد تک عوام کی پسندیدہ بھی ہے۔

سُگم سنگیت (Light Music)

موسیقی کے اس زمرے میں بھجن، کیرتن، شبد، حمد، نعت، منقبت، قوالی، غزل اور گیت آتے ہیں۔ ریڈیو کی ایجاد سے پہلے بھجن، کیرتن اور شبد مندروں اور گردواروں میں سنے جاسکتے تھے۔ نعت کسی مشاعرے یا ذکر میلاد النبی کے موقع پر سننے کو ملتی تھی۔ گیت اور لوک گیت تیوہاروں یا کھیتی باڑی کے دوران مزدوروں سے سننے کو ملتے تھے۔ لیکن ریڈیو نے نہ صرف یہ کہ ہلکی پھلکی موسیقی یا لائٹ میوزک کو مقبول عام کیا بلکہ اس کے کلاکاروں کی بدتر معاشی صورت حال کو بھی دور کیا۔ علاوہ ازیں ہلکی پھلکی موسیقی کے جو بن میں نکھار پیدا کرنے کے لیے ریڈیو پر موسیقی اور بالخصوص لائٹ میوزک کو مناسب وقت بھی دیا۔ ہلکی پھلکی موسیقی کے کلاکار ریڈیو کے ذریعے ملک گیر پیمانے اور بعد میں عالمی سطح پر متعارف ہونے لگے۔ لیکن ریڈیو سے کہیں زیادہ معاشی فائدہ فلموں میں ہوتا ہے اس لیے یہ کلاکار رفتہ رفتہ فلمی دنیا کا رخ کرنے لگے۔ ہلکی پھلکی موسیقی کی مقبولیت کا ایک اہم سبب یہ ہے کہ اس میں راگ راگنیوں کا بہت گاڑھا استعمال نہیں ہوتا دوسرے یہ کہ ہر ایک طرز موسیقی سے اپنے کام کی چیز ڈھونڈ لی جاتی ہے خواہ اس کا تعلق مغرب سے ہو یا مشرق سے۔ ہلکی پھلکی موسیقی کے کلاکاروں نے اس مقبولیت میں یوں اضافہ بھی کیا کہ وہ اردو شاعری کے تمام شعری اصناف اور ہندی اور علاقائی زبانوں کی سبھی ودھاؤں کو ساز و آواز سے سجا کر پیش کرنے لگے۔ ان گلوکاروں میں کندن لال سہگل، رسولن بائی، سدھیٹوری بائی، ملکہ پکھراج، بیگم اختر، کانن دیوی، خورشید، نور جہاں، رام دلاری، طلعت محمود، ایم ایس۔ سہا لکشمی، بھوپین ہزاریکا، کے۔بی۔ڈے، منا ڈے، محمد رفیع، مکیش، لتا منگیشکر، کشور کمار اور آشا بھونسلے وغیرہ اہم ہیں۔ اسی طرح بالخصوص غزل گائیکی میں استاد امانت علی خاں، مہدی حسن، غلام علی، نصرت فتح علی خاں اور جگجیت سنگھ اہمیت کے حامل ہیں۔

لوک موسیقی (Folk Music) ہندوستان ایک کثیراللسان ملک ہے یہاں مختلف زبانیں اور بولیاں بولی جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے AIR نے اپنے بھی اسٹیشنوں سے علاقائی اور مقامی خصوصیات کو نمایاں کرنے میں بنیادی رول ادا کیا۔ اس میں علاقائی تاریخ، جغرافیہ، معاشرہ اور تہذیب و تمدن کو لوک موسیقی کے ذریعے بڑی مقبولیت ملی نیز ہندوستان کی وہ قدریں جو کسی ایک علاقے یا مقام تک محدود تھیں ریڈیو کے توسل سے ملک گیر پیمانے پر اپنی شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ انہیں مقامی تہذیب و تمدن و معاشرتی اقدار سے لوک موسیقی اور ان کی مخصوص دھنوں کا تعلق ہے۔ لوک گیتوں کی دلکشی ان کی سادگی میں ہے۔ سیدھے سچے اور معصوم جذبات، عام فہم اور الہڑپن سے بچی سجائی دھنیں، روایتی سازوں کے ذریعے جب ریڈیو سے نشر کی جاتی ہیں تو سننے والا غیر دانستہ اپنی مٹی کے آکرشن اور ماضی کی کشش سے سرشار ہو جاتا ہے۔

لوک گیت کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ وہ عوام کی گود میں پلتی بڑھتی ہے۔ ہندوستانی لوک گیت کی تلاش میں اردو کے البیلے شاعر اور افسانہ نگار دیویندر ستیاری نے تاریخی کام کیا۔ ان گیتوں کے جمع ہو جانے سے لوک گیت کے ان کلاکاروں کے لیے بڑی آسانی ہو گئی جو مشاغل کے طور پر لوک گائیکی سے جڑے ہوئے ہیں ان لوک گیتوں میں الہا، اودل اور برہا (بھوچپوری لوک گیت) شمالی ہند میں بہت مقبول ہیں ان کے علاوہ برج بھاشا، اودھی، پوربی، بنگالی، آسامی، منی پوری، سنہالی وغیرہ زبانوں اور بولیوں میں بھی بڑے دلچسپ اور معنی خیز گیتوں کا ذخیرہ موجود ہے۔ اور AIR اپنے کلاکاروں سے ان کا استعمال بھی کراتا ہے۔ شمالی ہند کے علاوہ جنوبی ہند میں بھی عوام کی موسیقی ہر ہفتے باقاعدگی سے نشر کی جاتی ہے۔ مثلاً مدراس اسٹیشن کی شارٹ ویوسروس میں جو علاقہ شامل ہے اس کی تمام بڑی زبانوں یعنی تامل، تیلگو، ملیالم، اور کنڑ میں لوک گیت نشر کیے جاتے ہیں۔ ان گیتوں کی نشریات میں وقت، موسم اور موقع محل کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ مثلاً فصلوں کی کٹائی یا بوائی کے متعلق گیت انہیں مواقع پر بجائے جاتے ہیں جب کتائی یا بوائی ہو رہی ہو۔

ساز سنگیت:

موسیقی خواہ کلاسیکی ہو نیم کلاسیکی ہو، فلمی ہو یا لوک موسیقی ہو، ہندوستانی یا مشرقی موسیقی ہو، کرناٹکی ہو خواہ مغربی موسیقی (Western Music) سبھی سازوں کی سنگیت کے بغیر ادھوری رہتی ہیں۔ لیکن اپنی اصطلاحی معنویت کے لحاظ سے ساز سنگیت وہ کہلاتی ہیں جن میں ایک یا ایک سے زائد ساز اور صرف ساز کا استعمال کیا جائے اس میں کوئی آواز نہ ہو۔ بہ الفاظ دیگر گلوکاروں کی سنگت کرنا تو سازندوں کا کام ہے ہی اس کے علاوہ ستار، سرود، کلورینٹ گٹار، شہنائی، سارنگی اور طلبہ و پکھاوج کے خصوصی پروگرام بھی اسی اہتمام سے ہوتے ہیں جس طرح کلاسیکی موسیقی

کے پروگرام ہوتے ہیں۔ ریڈیو اعلیٰ قسم کے سازندوں کے نیشنل پروگرام بھی نشر کرتا ہے۔ اور مقبول و مشہور سازندوں یا ساز کی استادوں کے ساز سنگیت کے ریکارڈ بھی بجائے جاتے ہیں۔ ساز سنگیت میں کسی ایک ساز کے پروگرام کو سولو (Solo) کہتے ہیں۔ مثلاً بسم اللہ خاں کی شہنائی وادن، یا پنڈت روی شنکر اور ولایت خان کا ستار وادن یا استاد ذاکر حسین کا طلبہ وادن یا استاد علی اکبر خاں اور امجد علی خاں کا سرود وادن وغیرہ اس نوعیت کی موسیقی میں ولہبت میں تو ایک ہی ساز بجاتے ہیں لیکن درت کے شروع ہوتے ہی تال کے لیے طبلہ بھی بجاتا ہے۔ جس موسیقی میں دو سازوں کا استعمال کیا جاتا ہے اسے جگل بندی کہتے ہیں مثلاً روی شنکر ستار، بجائیں اور امجد علی خاں سرود جگل بندی میں طبلہ تو بہر کیف بجاتا ہی ہے، سولو اور جگل بندی کے علاوہ تیسری شکل آرکسٹرا کی ہے جس میں ایک ساتھ کئی کئی ساز بجائے جاتے ہیں۔ ساز کی موسیقی اپنی مختلف النوع خصوصیات کی بنا پر زندگی کی مختلف کیفیات و احساسات کو جس لطافت اور گہرائی سے پیش کرنے میں کامیاب ہوتی ہے بعض اوقات اتنی بصیرت اور معنویت کے ساتھ انسانی آوازیں بھی نہیں پیش کر پاتیں۔ اسی طرح آرکیسٹرا میں زندگی کے ہمہ رنگ پہلوؤں کی نمائندگی ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ساز کی موسیقی فلموں، ڈراموں اور فیچر وغیرہ میں پس منظر موسیقی (Background Music) کا اہم کردار نبھاتی ہے۔

فلمی موسیقی: کلاسیکی اور نیم کلاسیکی موسیقی کی اپنی مسلمہ حیثیت کے باوجود فلم سنگیت، مقبولیت کے لحاظ سے اپنا منفرد مقام رکھتی ہے۔ ریڈیو کی موسیقی پروگرام کے تحت سب سے زیادہ مقبولیت فلمی موسیقی (فلمی گیتوں) کو ملی۔ ہندوستان کے علاقائی فلمی گیتوں کے علاوہ تقریباً ۹۰ فیصد فلمی گیت اردو زبان کے ہوتے ہیں جنہیں عرف عام میں ہندوستانی کی جگہ ہندی گیت کہا جانے لگا ہے۔ فلمی گیتوں اور موسیقی کی مقبولیت اور کلاسیکی موسیقی کی ماند پڑتی شہرت کو دیکھتے ہوئے ۵۰ء کے دہے میں آل انڈیا ریڈیو نے فلمی گیتوں اور موسیقی کی نشریات کی شہرت پر پابندی لگا دی تھی لیکن ریڈیو کے سامعین جن میں تیس سال سے کم عمر کے سامعین کی تعداد زیادہ تھی، کی دلچسپی کو دیکھتے ہوئے AIR کو اپنی پالیسی بدل کر لائیٹ میوزک پروگرام کے تحت ۱۹۵۷ء میں ”وودھ بھارتی“ کی شروعات کرنی پڑی۔ وودھ بھارتی نے نہ صرف یہ کہ ریڈیو کی موسیقی پروگراموں کے ۹۰ فیصد وقت پر اپنی دسترس بنالی بلکہ اس سے کمرشیل چینل کو بے تحاشا کامیابی بھی ملی۔ اس پروگرام میں ۷۰ فیصد فلمی گیتوں کو جگہ دی گئی۔ اس ضمن میں فلمی موسیقی کے عظیم موسیقار نوشاد علی کا خیال بڑی معنویت رکھتا ہے۔

”فلم ایک تجارت بھی ہے اور ایک فن بھی اور اسی لیے میں اس فلم کو

کامیاب تصور کرتا ہوں جو تجارت اور فن دونوں ہی کے تقاضوں کو

پورا کرتی ہو.... مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجھک نہیں کہ ہماری

موجودہ فلمی موسیقی، تخلیقی موسیقی نہیں ہے چراغ سے چراغ
بھی نہیں جلا رہے ہیں، ہم زیادہ تر یہ کر رہے ہیں کہ دوسروں کے

طاقوں سے چراغ چرا کر اپنے گھر میں چراغاں کر رہے ہیں۔ ۲۸

مغربی موسیقی (Western Music): ۱۹۴۷ء سے پہلے ریڈیو کے پروگراموں میں دوپہر کو لंच آور میوزک (Lunch hour music) اور رات میں ڈنر اور میوزک (Dinner hour Music) نشر ہوتی تھی جو ظاہر ہے انگریزوں کی پسند کو ملحوظ رکھتے ہوئے نشر کی جاتی تھی۔ یہ میوزک زیادہ تر گراموں فون ریکارڈوں پر مشتمل ہوتی تھی لیکن بعض اوقات اگر کوئی مغربی موسیقار یا میوزک گروپ میسر آ جاتا تھا تو لائیو براڈ کاسٹ (Live Broadcast) بھی نشر کیے جاتے تھے۔

تکلم (Spoken Words): درحقیقت ریڈیو کے لیے لکھنے والی زبان کی جگہ بولنے والی زبان کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ Spoken words کا میدان ہے Written words کا نہیں۔ شاید اسی مناسبت سے ریڈیائی تقریروں کو speech نہیں Talk کہا جاتا ہے۔ اردو میں لوگ Talk کا مترادف لفظ ”تقریر“، ”بات چیت“، اور ”گفتگو“ کو تسلیم کرتے ہیں۔ جب کہ Talk کو ہندی میں وارتا کہا جاتا ہے۔ جو معنی کے لحاظ سے زیادہ قریب ہے۔ ریڈیو میں Spokenword section کے معنی ریڈیو تقریر، انٹرویو، مذاکرے، مباحثے، تبصرے، شعری نشست اور حالاتِ حاضرہ کا سیکشن تسلیم کیا جاتا ہے۔ لہذا اس میں حالاتِ حاضرہ کے علاوہ تقریروں، مباحثوں وغیرہ کے متعلق مجموعی طور پر گفتگو کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

(۱) ٹاک: ٹاک کے پروگرام ہفتہ وار نشر کیے جاتے ہیں۔ یہ پروگرام ہندوستانی (ہندی، اردو) اور علاقائی زبانوں میں ہوتے ہیں۔ ان پروگرام کے موضوعات انسانی فلاح و بہبود، سائنس اور ٹکنالوجی، سیاست، تاریخ و تہذیب، جغرافیہ، کتابوں پر تبصرے، افسانے اور شاعری پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان پروگرام کے شرکاء اپنے اپنے میدان کے ممتاز لوگ ہوتے ہیں۔ ٹاک کے متعلق پیڈی اسکینل (Paddy Scannell) کا کہنا ہے کہ:

”ٹاک کسی موضوع پر بے تکلف تبادلۂ خیال کو کہتے ہیں جو ہماری روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہو۔ عرف عام میں ٹاک دو یا دو سے زائد لوگوں کے کسی خاص موضوع پر بے ہچک گفتگو کو کہتے ہیں۔ عام طور پر مذہبی عقائد کی موجودہ صورتِ حال، موجودہ دور میں قانون اور لاقانونیت اور تعلیمی نظام وغیرہ اس کے موضوعات ہوتے ہیں۔“ ۲۹

اسکیل کے خیالات سے ایک بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ ٹاک میں بے تکلفی لازمی شرط ہے تاکہ متعلقہ موضوع کے سارے نکات واضح ہو جائیں۔ spoken word section کی کارکردگی خطوط تیار کرنے کا طریقہ یہ ہوتا ہے کہ سہ ماہی پروگراموں کے شیڈول تیار کیے جاتے ہیں۔ یہ شیڈول براڈ کاسٹنگ سے تقریباً چار ماہ پہلے تیار ہوتے ہیں۔

بہ الفاظ دیگر یہ شیڈول تین مہینے کے پروگراموں کا خاکہ ہوتے ہیں۔ جن میں نشر کی جانے والی تقریریں، انٹرویو، مباحثوں، مذاکروں اور ادبی پروگرام کی تفصیل ہوتی ہے۔ اس شیڈول میں موضوع کے توازن کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ سہ ماہی schedule میں متذکرہ موضوعات کے علاوہ قومی اہمیت کے حامل دن یعنی یوم آزادی، یوم جمہوریہ، کسی اہم شخص کی یوم پیدائش یا اہم تیوہاروں کی تفصیل بھی شامل ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ تقریروں کے نیشنل پروگرام بھی نشر کیے جاتے ہیں۔ جو قومی اور بین الاقوامی سطح کے موضوعات پر مشتمل ہوتے ہیں۔

(۲) مباحثہ: مباحثہ بھی اسی شعبے کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ یہ مباحثے سماجی، معاشی، معاشرتی، تہذیبی، ثقافتی، ادبی اور سائنسی موضوعات کے علاوہ وقتی طور پر ہنگامی موضوعات نیز سیاسی صورت حال پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مباحثے کا پروگرام عام طور پر تیس منٹ کا ہوتا ہے۔ جس میں چار پانچ شرکاء ہوتے ہیں جو کسی ایک موضوع پر اپنے اپنے نظریات کا اظہار کرتے ہیں۔ اس پروگرام کا موڈریٹر (Moderator) یا ٹوریڈیو اسٹیشن کا ملازم مثلاً پروگرام ایگزیکٹو یا پروڈیوسر ہوتا ہے۔ جو مباحثے میں کلیدی رول ادا کرتا ہے، وہ پروگرام کا نہ صرف یہ کہ خاکہ متعین کرتا ہے بلکہ اسے مناسب رخ بھی عطا کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ اس طرح کے پروگرام بھی اسٹیشنوں سے نشر کیے جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس سیکشن کے تحت موجودہ صدر جمہوریہ ہند اور وزیراعظم کی تقریریں بھی نشر کی جاتی ہیں جو یا تو ریڈیو اسٹیشن پر ریکارڈ کی جاتی ہیں یا کسی اور پروگرام مثلاً یوم آزادی اور یوم جمہوریہ کے موقعے۔

(۳) مذاکرہ: ریڈیو کے spoken words پروگرام کے تحت انٹرویو سامعین کی توجہ کا خاص مرکز ہوا کرتے ہیں۔ انٹرویو کے دو اقسام ہوتے ہیں۔ موضوعاتی اور شخصی۔ انٹرویو کی سب سے اہم خوبی بے ساختگی ہوتی ہے۔ انٹرویو میں عموماً دو افراد ہوتے ہیں ایک سوال کرتا ہے اور دوسرا جواب دیتا ہے۔ اس کو دلچسپ بنانے میں سوال کرنے والے شخص کا اہم رول ہوتا ہے۔ تو اسے معنی خیز بنانے میں جواب دینے والے فرد کا، انٹرویو میں بات سے بات پیدا ہوتی ہے۔ اور سوال کرنے والا جواب دینے والے سے وہ سب کچھ کہلو الیتا ہے جو عام حالات میں جواب دینے والا کبھی نہیں کہتا۔ انٹرویو کو پر مغز بنانے کے لیے متعلقہ شخصیت کی خوبیوں اور خامیوں، انٹرویو کے موضوعات وغیرہ کی تفصیلی جانکاری ضروری ہوتی ہے۔ اسٹورٹ ہیگ (Stuart Hyde) نے انٹرویو کو صحت مند اور مفید کے ساتھ

ساتھ کامیاب بنانے کے لیے چند کارآمد ہدایتیں دی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ:

- ۱۔ انٹرویو دینے والے شخص کی عادات، عقائد، عہدے اور نظریات سے واقفیت لازمی ہے۔
- ۲۔ انٹرویو دینے والے سے متعلقہ موضوع کے اہم نکات پر پہلے ہی گفتگو کر لینا مفید ہوتا ہے۔
- ۳۔ انٹرویو لینے سے پہلے اس کا موضوع اور دائرہ کار کا تعین کر لینا چاہئے۔
- ۴۔ انٹرویو لینے والے کو چاہیے کہ وہ تعارف اور اختتام کے لیے دلچسپ اور معنی خیز جملے پہلے ہی تراش لے۔
- ۵۔ انٹرویو لینے سے پہلے مہمان کے لیے سازگار فضا تیار کرنا چاہیے تاکہ وہ خوش اسلوبی سے سوالوں پر اظہارِ خیال کر سکے۔
- ۶۔ انٹرویو کے دوران مہمان اور موضوع کے نام پر بار بار روشنی ڈالنی چاہئے تاکہ سامع مہمان اور موضوع دونوں سے اچھی طرح واقف رہیں۔
- ۷۔ بے وقت مداخلت اور اس طرح کے سوالوں سے گریز کرنا چاہئے جن کا جواب ہاں یا نہیں میں دیا جا سکتا ہے۔
- ۸۔ بار بار سوال کرنے کی بجائے مہمان سے متعلقہ موضوع پر تبادلۂ خیال کرنا زیادہ مناسب ہوتا ہے۔
- ۹۔ موضوع کی اہمیت کا احساس دلانا اور انٹرویو کے دوران مہمان کے نظریات میں پیدا ہونے والے تضادات کی یاد دہانی کرانا تاہم تضادات کو واضح کرنے سے انٹرویو دلچسپ ہوتا ہے۔
- ۱۰۔ فضول کی فقرہ بازی سے پرہیز کرنا اور سوالوں کے اہم جواب پر زور دینا ضروری ہوتا ہے۔
- ۱۱۔ ایک وقت میں ایک سے زیادہ سوال کرنے سے پرہیز کرنا۔ سوال صاف ستھرے انداز میں کرنا تاکہ مہمان اور سامع اچھی طرح سمجھ سکیں۔
- ۱۲۔ کئے گئے سوالوں کے جواب سے مطمئن نہ ہونے کی صورت میں خود جواب

دینے س پر ہیز کرنا۔

۱۳۔ سوال کرتے ہوئے لہجہ شیریں اور تہذیب یافتہ رکھنا۔

۱۴۔ انٹرویو کے اختتام پر مہمان کا شکریہ ادا کرنا۔ ۳۰

(۴) رواں تبصرہ : رواں تبصرہ یا کنٹری میں زبان کی روانی بلکہ چرب زبانی کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ کنٹری کرنے والے کو متعلقہ موضوع کی اہمیت و افادیت نیز موضوع کی مخصوص اصطلاحات سے کما حقہ واقف ہونا چاہیے۔ مثلاً کرکٹ کی کنٹری کرنے والے کو کرکٹ کی اصطلاحات اور کھلاڑیوں کے نام، ان کے قائم کردہ ریکارڈ وغیرہ کا علم بہت ضروری ہے۔ اس سے کنٹری کی کشش میں اضافے کے ساتھ ساتھ سامعین کی معلومات میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔

(۵) ریڈیو رپورٹ : نشریاتی اصناف میں ریڈیو رپورٹ کی اپنی الگ اہمیت ہوتی ہے۔ اس پروگرام کے تحت اکثر و بیشتر کسی مشاعرے، سمینار، جلسے یا کسی موسیقی کے پروگرام کا خاص حصہ پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً کسی مشاعرے کا پروگرام ریکارڈ کرنے کے بعد مشاعرے میں شریک شعراء کے نمائندہ اشعار کا انتخاب، اگر مشاعرہ تاریخی نوعیت کا ہے یعنی ایک مقام یا ادارے کے زیر نگرانی ہوتا ہے اور ہر سال ہوتا ہے تو اس کی تاریخ، وجوہات اور روایت پر بھی نظر ڈالنی پڑتی ہے۔ اس کے علاوہ شہر کے حالات پر بھی ریڈیو رپورٹ تیار کی جاتی ہے مثلاً ”دلی درشن“ یا ”دلی ڈائری“ پروگرام کے تحت شہر دلی کے حالات کے متعلق باقاعدگی سے دس پندرہ منٹ کا پروگرام نشر کیا جاتا ہے۔ جس میں شہر کی مختلف ادبی، ثقافتی، سیاسی اور فنون لطیفہ کی سرگرمیوں کو اور بڑی حد تک شہر کے موجودہ مسائل کو بھی پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ریڈیو کا قومی مشاعرہ بھی ہر سال منعقد ہوتا ہے۔ یہ پروگرام مشترکہ تہذیب کا عمدہ نمونہ ہوتا ہے اس میں ہندوستان کی تمام زبانوں کی تہذیب کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس پروگرام کی نشریات ہر سال ۲۵ جنوری کو ہندوستان کے ہر اسٹیشن سے ہوتی ہے۔ دوسری اہم اور قدرے ممتاز نکتہ یہ ہے کہ ایک سال میں ریڈیو سے نشر شدہ بھی ہندوستانی زبانوں کی شاعری کا انتخاب کر کے اس کا دوسری تمام زبانوں میں ترجمہ کیا جاتا ہے۔ اور متعلقہ زبان کے اسٹیشن سے نشر کیا جاتا ہے۔ مثلاً کلکتہ سے پروگرام نشر ہو رہا ہے تو بنگالی شاعری کے علاوہ مراٹھی، ڈوگری، پنجابی، کٹر، ملیالم، کشمیری، تیلگو، ہندی اور اردو وغیرہ، سبھی زبانوں کی منتخب نظموں کے بنگالی تراجم نشر کیے جائیں گے۔ یہ اپنے آپ میں رنگارنگ پروگرام کی واحد مثال ہے۔

(۶) ریڈیو ڈراما : ہندوستان میں ریڈیو سے پہلا ڈراما جنوری ۱۹۲۸ء میں کلکتہ ریڈیو اسٹیشن نے نشر کیا۔ یہ ایک بنگلہ زبان کا ڈراما تھا جس کی مدت تین گھنٹے تھی اور یہ ڈراما دراصل اسٹیج کے لیے لکھا گیا تھا۔ اس میں ریڈیائی

ڈرامے کے تقاضوں کو قطعی طور پر ملحوظ نہیں رکھا گیا تھا مثلاً اس کے مکالمے طویل تر تو تھے ہی، اس میں رنگ و روشنی اور حرکات و سکنات کو واضح کرنے کے لیے ایک نروپک نے بیانیہ کے طور پر پڑھا تھا۔ اسی طرح بمبئی ریڈیو اسٹیشن سے مراٹھی زبان کے ڈرامے نشر کیے جاتے تھے لیکن وہ بھی بنیادی طور پر اسٹیج کے لوازمات اور ہدایت کاری سے علاقہ رکھتے تھے۔

۱۹۳۶ء کو جب آل انڈیا ریڈیو دہلی سے نشریات کا آغاز ہوا تو یہاں سے اردو میں ڈرامے نشر ہونا شروع ہوئے۔ ریڈیو پر اردو کا پہلا ڈراما ۳ جنوری ۱۹۳۶ء کو دہلی سے نشر ہوا۔ لیکن یہ ڈراما بھی چھیر و داس چٹرجی کے بنگلہ ڈراما ”من توش“ کا ترجمہ تھا۔ اس کے مترجم حکیم احمد شجاع تھے اور ہدایت کار احمد شاہ بخاری۔ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک ہندوستان کے سبھی ریڈیو اسٹیشنوں پر اردو کے ریڈیائی ڈراموں کی حکومت قائم تھی۔ یہ دور اردو کے ریڈیائی ڈراموں کا سنہری دور تھا۔ اس دور میں ریڈیو سے متعلق اشخاص اردو ادب کا اعلیٰ مذاق رکھتے تھے۔ جن میں احمد شاہ بخاری (پطرس) ذوالفقار احمد بخاری، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، دیوندر ستیا رتھی، شوکت تھانوی، رفیع پیرزادہ، انصاری ناصری اور عشرت رحمانی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

آل انڈیا ریڈیو کی نشریات کا 3.8 فیصد وقت ڈرامے کے لیے متعین ہے۔ یہ ڈرامے ہندی، اردو کے علاوہ اہم علاقائی زبانوں اور بولیوں میں نشر کیے جاتے ہیں۔ اور ان نشر شدہ ڈراموں میں سے بہترین ڈراموں کا انتخاب کر کے نیشنل پروگرام میں ہر چوتھے جمعرات کو پیش کیا جاتا ہے۔ پہلے یہ ڈرامے علاقائی زبان میں دیگر نشری مراکز سے نشر کیے جاتے تھے پھر ان کا ترجمہ دیگر علاقائی زبانوں میں کر کے انھیں نشر کیا جاتا تھا۔ لیکن ۱۹۶۳ء میں ایک سمپوزیم منعقد کیا گیا جس میں ملک کے ہر علاقے سے اہم زبانوں اور بولیوں کے نمائندے، ریڈیو اسٹیشنوں کے پروڈیوسر اور ماہرین تعلیم نے شرکت کی اور محققہ طور پر یہ فیصلہ کیا گیا کہ ہر اہم زبان اور بولی کے ڈرامے اپنی اصل زبان یا بولی میں نشر کیے جائیں گے تاکہ علاقائی بولیوں کے ساتھ ساتھ ان علاقوں کی روایت، رسم و رواج اور تہذیب و ثقافت کی بقا اور ترسیل ہو سکے۔

حوالے

- 1- Asa Briggs: The History of Broadcasting in United Kingdom: Vol.1 (The Birth of Broadcasting), 1961, Oxford University Press, London, p. 25.
- 2- William L. Rivers: The Mass Media: p. 465, cited in Nashriat Aur All India Radio by Dr. Ekhlq Asar, 1982, Maktaba Jamia Ltd, New Delhi, p. 10.
- 3- Mary Crozier: Broadcasting (Sound and Television), p. 12-13 cited in Nashriat Aur All India Radio by Dr. Ekhlq Asar, 1982, Maktaba Jamia Ltd., New Delhi, p. 12.
- 4- Andrew Crisell: An Introductory History of British Broadcasting, 1997 ROUTLEDGE, London pp. 10-11.
- 5- Tim Crook: International Radio Journalism (History, theory and Practice), 1998 ROUTLEDGE, London p, 57.
- 6- Martin Shingler and Cindy Wiernga: On AIR (Methods and Meanings of Radio), 1998 , Arnold, London, pp. 2-3.
- 7- Tim Crook: International Radio Journalism (History, theory and Practice), 1998 ROUTLEDGE, London p, 59.
- 8- The First licensed broadcast in Britain was made on 11 May 1922 by a station called 2LO in London, Tim Crook: International Radio Journalism, p. 58.
- 9- Andrew Crisell: An Introductory History of British Broadcasting, 1997 ROUTLEDGE, London p.13.
- 10- "The first officially approved transmission by the British Broadcasting Company's London Station 2LO on 14 November 1922 was a news broadcast about the general election". Tim Crook: International Radio Journalism (History, theory and Practice), 1998 ROUTLEDGE, London p, 59.
- 11- Val Gielgud: British Radio Drama, 1957, George G. Harrap & Co., Ltd. London, pp. 17 & 19.
- 12- Andrew Crisell: An Introductory History of British Broadcasting, 1997 ROUTLEDGE, London p, 15.
- 13- Tim Crook: International Radio Journalism (History, theory and Practice), 1998, ROUTLEDGE, London p, 181.
- 14- Tim Crook: International Radio Journalism (History, theory and Practice), 1998, ROUTLEDGE, London p, 181.
- 15- H.R. Luthra: Indian Broadcasting, Publication Division, Government of India, New Delhi, 1986, pp. 6-7
- 16- Report on the working group on Autonomy for Akashvani and Doordarshan (akash Bharti National Trust) report, Vol. II, Appendix A; p. 271.
- 17- حمید الدین شاہد۔ نشر گاہ حیدر آباد، رسالہ سب رس (ریڈیو نمبر) جنوری ۱۹۴۱ء، حیدر آباد، ص ۷

- P.C.Chatterji: Broadcasting in India, 1987,SAGE, Publication, Delhi, p. 43 -۱۸
- The Hindu (Daily), Monday, March 4, 2002 -۱۹
- www.allindiaradio.com/achgpr.html http: -۲۰
- ہندوستان کی آئین کے کلاز، دفعہ ۱۹ سے ماخوذ۔ یہ مجموعہ قانون دور درشن پر بھی لاگو ہوتا ہے۔ -۲۱
- آر کے چرچی۔ عوامی ترسیل، مترجم عرفان صدیقی، پنشنل بک ٹرسٹ، انڈیا ۱۹۸۴ء، نئی دہلی، ص ۶۷ -۲۲
- اخلاق اثر۔ نشریات اور آل انڈیا ریڈیو، نومبر ۱۹۸۲ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ص ۶۶ -۲۳
- P.C.Chatterji: Broadcasting in India, 1987,SAGE, Publication, Delhi, p. 48 -۲۴
- آر کے چرچی۔ عوامی ترسیل، مترجم عرفان صدیقی، پنشنل بک ٹرسٹ، انڈیا ۱۹۸۴ء، نئی دہلی، ص ۶۷ -۲۵
- راگ کے متعلق آراء اور اقسام رسالہ آج کل، دہلی کے موسیقی نمبر سے ماخوذ ہیں۔ -۲۶
- نئی راہیں۔ آج کل، (موسیقی نمبر) اگست ۱۹۵۶ء، دہلی، ص ۱۳۷ -۲۷
- نوشاد دہلی۔ ہماری فلمی موسیقی، آج کل (موسیقی نمبر)، اگست ۱۹۵۶ء، دہلی، ص ۱۱۵۔ -۲۸
- Paddy Scannell (ed), Broadcast Talk, 1991, SAGE Publications, New Delhi, p.4. -۲۹
- Stewart Hyde: Television and Radio Announcing, 1998, Kanishka Publishers, -۳۰
- New Dehli, pp.

باب دوم

(A) یٹ بابی ڈراما

(i) سنکرت روپک

(ii) ہندوستانی ڈرامے کے اجزاء

(iii) ڈرامے کے داخلی عناصر

(iv) ڈرامے کے خارجی عناصر

(B) ریڈیائی ڈرامے کا فن اور اس کی ہیئت

(i) مکالمہ

(ii) صوتی اثرات

(iii) موسیقی

(C) ریڈیائی ڈرامے کی اقسام

(الف) موضوعاتی تقسیم

(i) المیہ

(ii) طربیہ

(iii) الم طربیہ

(ب) تکنیکی تقسیم

(i) فیچر

(ii) مونولاگ

(iii) ڈاکو میٹری اور ڈاکو ڈراما

(iv) غنائیہ اور منظوم ڈراما

(D) اسٹیج ڈراما، ٹیلی ویژن ڈراما، فلم اور ریڈیو ڈرامے کا تقابلی مطالعہ

(A) یک بابی ڈراما (One Act Play)

وقت کی تیز رفتاری اور زندگی کی گونا گوں مصروفیات نے اس احساس کو جنم دیا کہ کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ مسرت و بصیرت کا سامان فراہم کیا جائے۔ اس کا اثر زندگی کے دیگر شعبہ ہائے کے ساتھ ساتھ ادب اور ادبی اصناف پر بھی پڑا۔ داستان اور ناول سے زیادہ ناولٹ اور افسانوں کو مقبولیت اسی بنا پر ملی۔ اسی طرح سے طویل نظموں کے مقابلے میں مختصر نظمیں زیادہ پسندیدہ ثابت ہوئیں۔ مثنویوں اور مرثیوں کی طوالت غزل کے اختصار کا سامنا نہیں کر سکی۔ ڈرامے میں بھی اسی نوع کی صورت دیکھنے کو ملتی ہے۔ طویل یا سہ بابی ڈراموں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم لیکن ایک بابی ڈرامے نے جو مقبولیت حاصل کی وہ لائق رشک ہے۔

ہر چند کہ یک بابی ڈراما افسانے کی مانند زندگی کے کسی ایک گوشے، واقعے، حادثے یا کسی مخصوص جذبے یا تاثر سے سروکار رکھتا ہے۔ لیکن اپنے اعلیٰ درجے کی وحدت، کفایت اور معروضیت کی بنا پر تماثلیوں کے ذہن میں گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔ ایک مکمل ڈرامے کی طرح اس میں بھی ڈرامے کے سبھی لوازمات پائے جاتے ہیں۔ لیکن چند تبدیلیوں کے ساتھ۔ مثلاً اس کا موضوع کسی ایک واقعے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے مکالمے مختصر اور معروضی ہوتے ہیں۔ اس میں کردار بھی گئے چنے ہوتے ہیں۔ اور سب سے زیادہ زور وحدت تاثر پر دیا جاتا ہے۔ یک بابی ڈرامے میں ڈرامانگار اور کرداروں کے وحدت خیال کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ظاہر ہے کہ اختصار اور رمز و علام کا سہارا لے کر اسے مرتب کیا جاتا ہے۔ محمد اسلم قریشی نے یک بابی ڈرامے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ایکانکی (یک بابی) ڈراما ایک باب میں زندگی سے نمونے والی اور

عام انسانی دلچسپی کی موجب ایک مکالماتی کہانی ہے جو اسٹیج پر

تماثالیوں کے روبرو ادا ہوسکے اور کسی مخصوص مقصدیت اور

افادیت کی حامل ہو۔“

محمد اسلم قریشی کے خیال سے جو باتیں واضح ہوتی ہیں ان میں یہ کہ اس کی کہانی انسانی زندگی سے نمونہ پاتی ہے، اس کا انداز مکالماتی ہوتا ہے، اس کی کہانی میں دلچسپی ہوتی ہے، یہ کسی مقصد کے تحت اور افادیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے تشکیل دی جاتی ہے اور اس کے ڈراما ہونے کی دلیل یہ ہے کہ اسے تماثالیوں کے سامنے پیش کیا جائے۔ اس آخری نکتے پر زور دیتے ہوئے عشرت رحمانی نے لکھا ہے کہ:

”ایکانکی ڈراما اس مختصر ڈرامے کو کہتے ہیں جس میں فن کے تمام

لوازمات کے احترام کے ساتھ عمل کسی ایک نقطہ پر مرکوز ہوتا ہے۔“

مختصر ا یہ کہ یک بابی ڈراما زندگی کے کسی مخصوص پہلو کی متحرک تصویر کو کہتے ہیں جس میں گہرا اور دیر پا قائم رہنے والا تاثر پایا جاتا ہے اور اس نوع کا تاثر پیدا کرنے کے لیے کرداروں، مکالموں اور عمل کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اختصار، تسلسل اور مرکزی خیال اس کے اہم شناخت نامے ہیں۔

مذکورہ اشاروں کے بعد اگر یک بابی ڈرامے کے فن پر قدرے تفصیلی گفتگو کی جائے تو اس کے سبھی خط و خال نہ صرف یہ کہ واضح ہو جائیں گے بلکہ ریڈیائی ڈرامے کو سمجھنے میں بھی مدد ملے گی۔ یک بابی ڈرامے میں مرکزی خیال، ڈرامے کی وحدتیں، اس کی اہمیت و ضرورت، کہانی یا پلاٹ کی نوعیت، کشش و تصادم، تجسس و تذبذب، نقطہ عروج، کردار نگاری، مکالمہ نگاری اور سبہ بابی ڈرامے سے موازنے کی کوشش کی جائے گی۔

یک بابی ڈرامے میں مرکزی خیال کا نہایت چست و درست طریقے سے استعمال اس لیے لازمی ہو جاتا ہے کہ اس میں نہایت قلیل وقت میں ایک مخصوص اور پرکشش نقطہ نظر کی وضاحت کرنا ہوتی ہے۔ لہذا ڈراما نگار کے پاس اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے Economy of word کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ ڈراما نگار کو بہت ہی مختصر سے الفاظ میں اپنا مدعا بیان کرنا چاہیے۔ وہ کسی ضمنی قصے یا کسی فروعی کردار کو ڈرامے میں نہ لائے اور نہ ہی کرداروں کے مکالمے اس قدر طویل ہوں کہ خیال اور کردار و گفتار کی مرکزیت پر بار آئے۔ اسے ڈرامے کے موضوع کی تمام جزئیات کو ملحوظ رکھنا چاہئے۔ یہی وجہ ہے کہ عشرت رحمانی نے مرکزی خیال کو ڈرامے کی روح کہا ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

”مرکزی خیال کی اہمیت ہی ڈرامے کی دلچسپی و افادیت سے ہم کنار کرتی ہے اور اس لیے یہ روح ہے اور باقی اجزاء ڈراما کے جسم کے اعضاء ہیں۔ مرکزی خیال جتنا پاکیزہ، نادر و حسین اور سادہ و عام فہم ہوتا ہے اتنا ہی واقعات زود اثر اور نتیجہ خیز و پائیدار ثابت ہوتے

ہیں۔ پلاٹ کو عطر تسلیم کریں تو مرکزی خیال روح عطر ہے۔“ ۳

یک بابی ڈرامے میں اکائی کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اکائی سے مراد تاثر کی اکائی ہے۔ بہ الفاظ دیگر یک بابی میں وحدت تاثر کو قائم رکھنے کے لیے بعض اوقات وحدتِ تلاش کا بخوبی استعمال کیا جاتا ہے اور بعض مواقع ایسے آتے ہیں کہ ان سے گریز بھی کیا جاتا ہے۔ گویا اصل سوال وحدت تاثر کا ہوتا ہے۔ مگر وحدت تاثر کو قائم رکھنے اور اس کی تاثیر میں اضافہ کرنے میں وحدتِ عمل کا اہم رول ہوتا ہے۔ یک بابی ڈراموں میں چونکہ واحد ڈرامائی حرکت پیش کی جاتی ہے لہذا ڈراما نگار کے سامنے بہ یک وقت کئی مسائل ہوتے ہیں۔ اور ان مسائل پر جدا جدا روشنی ڈالنے

کے لیے اس کے پاس وقت نہیں ہوتا لہذا وہ مختلف زاویوں کو ایک مخصوص نقطہ نظر میں پرو کر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یعنی یک بابی ڈراما چند خیال افروز جھلکیوں سے گزرتا ہوا اپنے اصل موضوع پر اپنے آپ کو مرکوز کرتا ہے۔ اس میں طوالت و تفصیل کی گنجائش نہیں ہوتی۔ لہذا اس میں کہانی کی رفتار کے ساتھ کرداروں کا عمل (Action) بھی تیز سے تیز تر ہوتا جاتا ہے۔ اسی طریقے سے یک بابی ڈرامے میں وحدتِ زماں کی صورت طویل ڈراموں کے مقابلے میں الگ ہوتی ہے۔ یہاں جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے وہ زندگی کی حقیقی صورت حال سے بہت زیادہ تیز رفتار ہوتا ہے۔ یہاں پر مہینوں اور برسوں کے واقعات کو مختصر وقت میں پیش کیا جاتا ہے اس ضمن میں محمد اسلم قریشی نے کہا ہے کہ:

”ایکانکی ڈرامے میں عمل کی وحدت اور حرکت کے تسلسل کے پیش

نظر زمانی وقفوں میں آمیزش ممکن نہیں۔ مکمل ڈرامے کے مقابلے میں

ایکانکی ڈرامے میں عمل و حرکت اور زمانے کی وحدتیں اس کے

مبادیات میں شامل ہیں۔“ ۴

وحدتوں کی تثلیث میں سے ایک وحدتِ مکاں ہے۔ اس کے تحت تمام ڈراما ایک ہی مقام پر انجام پاتا ہے۔ یہ وحدت زیادہ تبدیل نہیں ہونی چاہیے کیوں کہ اس سے وحدتِ عمل کو نقصان پہنچتا ہے۔ مگر جدید دور میں دیگر وسائل اور طریقہ کار سے وحدتِ مکاں کو چند منٹ بعد تبدیل کر کے عمل اور تاثر میں بھی اضافہ کیا جانے لگا۔ مثلاً ایک عالمی مسئلے کو ڈرامے کا موضوع بنا کر اس کی نوعیت دنیا کے ہر ملک میں دیکھنے کے لیے فلیش بیک کا استعمال ہونے لگا۔ چونکہ زمانہ قدیم میں اسٹیج اس قدر ترقی یافتہ نہیں تھا اور دیگر ذرائع وجود نہیں رکھتے تھے لہذا زمان و مکان کی وحدتیں اہمیت کی حامل ہوتی تھیں۔

یک بابی ڈرامے میں سب سے زیادہ اہمیت وحدتِ تاثر کی ہوتی ہے۔ اور یہ بات پہلے بھی عرض کی جا چکی ہے کہ وحدتِ تاثر وحدتِ عمل اور زمان و مکان کے نتیجے میں مرتب ہوتی ہے لیکن کبھی ان کے استعمال سے اور کبھی اجتناب سے۔ چونکہ عام طور پر یک بابی ڈرامے کسی ایک کردار کی شخصیت کے کسی ایک پہلو پر روشنی ڈالتا ہے۔ اگر اس میں دوسرے کرداروں کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی جائے تو ڈرامے کے تاثر کی مرکزیت مجروح ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یک بابی ڈراموں میں دقیق پیچیدگی سے گریز کیا جاتا ہے تاکہ تاثر کی وحدت تقسیم نہ ہو سکے۔ اس نکتے کی تائید سید حامد حسین کے ان خیالات سے ہوتی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

”بنیادی طور پر مختصر ڈرامہ وحدتِ تاثر کا ضرورت مند ہے۔ طویل

ڈرامے کی طرح یہ خوف و ترحم، طنز و مزاح، مسرت و طمانیت کے

متعدد و متضاد تاثرات کے لیے گنجائش نہیں پیدا کر سکتا۔ نہ ہی اس میں المیہ اور طربیبہ عناصر کو مخلوط کیا جاسکتا ہے۔ تاثر کی اکائی کے لیے مختصر ڈرامے میں پلاٹ کی اکائی کی بھی ضرورت ہے۔ طویل ڈرامے میں رنگا رنگی پیدا کرنے یا افاقیت کا تاثر پیدا کرنے یا ڈرامہ کے مرکزی تاثر میں شدت یا کمی لانے کے لیے اصل پلاٹ کے ساتھ ساتھ کسی ضمنی پلاٹ یا ثانوی پلاٹ کو بھی لایا جاسکتا ہے۔ مگر مختصر ڈرامہ نہ صرف ایک پلاٹ پر ہی مبنی ہوتا ہے بلکہ اس کے پلاٹ کو ہر قسم کی ضمنی اور زیب داستان قسم کی تفصیلات سے پاک رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔“ ۵

وحدتوں کے بعد موضوع اور پلاٹ پر نظر ڈالنا ضروری ہے۔ ایک بابی ڈرامے کا موضوع زندگی سے مربوط ہوتا ہے۔ چونکہ ڈرامے میں زندگی کے پرکشش پہلو کا انتخاب مناسب ہوتا ہے۔ لہذا زندگی سے ربط رکھنے والا موضوع جذباتی کشش میں اضافے کا سامان ہوتا ہے۔ موضوع ڈرامے کی بنیاد ہے لیکن کہانی اس میں زندگی ذاتی ہے۔ اور ایک بابی ڈراما چونکہ وحدت و کیفیت پر مشتمل ہوتا ہے لہذا وہ اس بات کا متقاضی ہوتا ہے کہ اس کے لیے جو کہانی مرتب کی جائے وہ ایک واقعے پر مبنی ہو اور اس میں ارتقائی صلاحیت زیادہ ہو۔ تاکہ کہانی میں تجسس اور کشش وقت پر پیدا ہو سکے۔ جہاں تک موضوع کا سوال ہے تو اسے زندگی کے ساتھ ساتھ معاشرے سے ہم آہنگ ہونا چاہیے اور سماج کے کسی اہم مسئلے سے اس کا ربط بھی ہونا چاہیے تاکہ تماشائیوں پر ڈرامائی تاثر دیر تک برقرار رہ سکے۔ لہذا ڈراما نگار کو چاہیے کہ وہ جس معاشرے کی کہانی پیش کر رہا ہے اور جس سماج میں پیش کر رہا ہے، دونوں کی پسند و ناپسند کا خیال رکھے۔ تاکہ موضوع کی فنی صداقت ڈرامے کو دلچسپ اور بامعنی بنا سکے۔ اس کے بعد ڈرامے کے خارجی اجزاء کا مرحلہ آتا ہے۔ ایک بابی ڈرامے کی ابتدا موثر انداز میں ہونا چاہیے تاکہ تماشائی فوری طور پر ڈرامے کی جانب مائل ہو جائیں۔ اور اس میں ابتدا کے ساتھ ہی کرداروں کی آپسی کشش اور تصادم شروع ہو اور تماشائی تذبذب میں مبتلا ہو جائیں۔ ایک بابی میں داخلی تصادم کی بجائے خارجی تصادم کا غلبہ ہوتا ہے لیکن یہ کوئی کلیہ نہیں ہے۔ خارجی تصادم دو کرداروں کے درمیان ہوتا ہے یا پھر فرد اور سماج کے مابین اور داخلی تصادم ایک ہی انسان کے ظاہر و باطن کے درمیان چلتا ہے۔ ڈرامے میں عمل اور رد عمل کے ذریعے تصادم و کشش کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور کسی بھی عمل پر رد عمل جس قدر شدید ہوگا تصادم کشش کی کیفیت اتنی ہی شدید ہوگی انگریزی ڈرامے میں تصادم کی چار اہم قسمیں

دیکھنے کو ملتی ہیں۔

- (۱) جامد تصادم (Static conflict)
- (۲) جست تصادم (Jumping conflict)
- (۳) تدریجی تصادم (Slowly Rising conflict)
- (۴) پیشگی تصادم (Fore shadowing conflict)

ابتدائی واقعہ، پلاٹ، کردار اور تصادم کے بعد ڈراما تجسس و تذبذب یا اضطراب کے مرحلے سے گزرتا ہے۔ جب واقعات، کرداروں یا فرد اور سماج کے درمیان تصادم بڑھتا ہے اور ٹکراؤ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے تو تماشائیوں کی دلچسپی اور تجسس میں اضافہ ہونے لگتا ہے اور وہ ہر لحظہ یہ سوچتے ہوئے بے چین رہتے ہیں کہ اب کیا ہوگا؟ یہی حصہ ڈرامے کا نقطہ عروج ہوتا ہے۔ وقت کی کمی کے پیش نظر یک بابی ڈرامے میں واقعات کی بھرمار نہ ہو کر کسی ایک واقعے پر زور دیا جاتا ہے لہذا ڈراما نگار معروضی حقیقت کی پیش کش کے لیے ارتکاز اور ایجاز و اشارے سے کام لیتا ہے۔ وقار عظیم نے یک بابی ڈرامے کا احاطہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”اس کی (یک بابی ڈرامے کی) ابتدا اشاریت اور رمزیت سے ہوتی ہے

اور اس کا اختتام بھی اشاریت اور رمزیت ہی میں ہوتا ہے۔“ ۱

یک بابی ڈرامے میں کردار نگاری بھی طویل ڈراموں سے قدرے الگ نوعیت کی ہوتی ہے۔ اس کے کرداروں کا ارتقاء تیز رفتار ہوتا ہے اس میں گنتی کے کردار شامل ہوتے ہیں یعنی انہیں کرداروں کو پیش کیا جاتا ہے جن کی موجودگی ڈرامائی تاثر و کیفیت کو ابھارنے اور کہانی کے تسلسل کو برقرار رکھنے کے لیے لازمی ہو۔ لہذا قسطنطین سطح پر یہ طریقہ طویل اور مختصر ڈرامے میں کرداروں کی سیرت و شناخت میں فرق پیدا کرتا ہے۔ یک بابی ڈرامے کے محدود وقفے میں ڈراما نگار کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ کردار اور اس کی شخصیت کو مختصر ترین وقت میں نمایاں کر کے اسے اس کی شناخت کی جانب روانہ کر دے۔ اور یہ بات اسی وقت ممکن ہو سکتی ہے جب مکالمے مختصر اور عمل تیز رفتار ہو۔ لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی لائق توجہ ہے کہ مکالمے کردار کے تشخص کے ضامن ہوتے ہیں لہذا مکالمے اس طرح کے ہوں کہ کردار کے باطن اور اس کی نفسیات کی نمائندگی کر سکیں۔

طویل ڈرامے اور یک بابی ڈرامے کے اپنے اپنے امتیازات بھی ہیں اور مماثلتیں بھی۔ سر دست معروضی انداز میں ان کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

۱۔ طویل ڈرامے کی فنی تقسیم ابواب کے ذریعے ہوتی ہے۔ اور اس میں پیش کیا جانے والا ہر واقعہ اس واقعے

کی رونمائی کے لیے استعمال کیا جانے والا ہر مکالمہ تفصیلی ہوتا ہے اس میں ہر ایک بات کو کھول کر صراحت کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے ساتھ ہی ڈرامے کے تمام خارجی پہلوؤں کا جائزہ بھی لیا جاتا ہے۔ جبکہ اس کے برعکس یک بابی ڈرامے میں ہر ایک بات، ہر ایک جملہ اپنے اندر جہان معنی رکھتا ہے۔ اس کے اختصار میں اس کا حسن ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ طویل ڈرامے بعض اوقات تماشائیوں کو اکتا دیتے ہیں۔ دوسری اہم بات یہ کہ یک بابی ڈراما آج کی تیز رفتار زندگی اور معاصر پسند کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ اس کے تماشائی ایک مختصر نشست میں بہت کچھ حاصل کر لیتے ہیں۔ اسی طریقے سے طویل ڈراموں کے مقابلے میں یک بابی ڈرامے کی پیش کش میں بھی بڑی آسانی ہوتی ہے۔ اور اس کے مکالمے برجستہ ہوتے ہیں لہذا زندگی سے قربت کا احساس دلاتے ہیں۔ پلاٹ زیادہ مربوط ہوتا ہے لہذا زیادہ سے زیادہ باتیں کم سے کم وقت میں رونما ہوتی ہیں۔

(الف) سنسکرت رُوپک کی قسمیں:

سنسکرت میں ڈرامے کو روپک کہتے ہیں۔ لفظ رُوپک، رُوپ سے تعلق رکھتا ہے اور معنی کے لحاظ سے یہ کرداروں کے حرکات و سکنات اور جذبات کی تشخیص اور اعمال کے فطری مظاہرے کا احاطہ کرتا ہے۔ رُوپک کے متعلق ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ چونکہ کردار مختلف رُوپ میں آتے ہیں اس لیے اسے روپک کہا جاتا ہے اور عام طور پر سنسکرت اور ہندی میں نائک کو روپک یا ڈرامے کا مترادف تسلیم کیا جاتا ہے جو غیر ادبی رویہ یا اغلاط رائج العالم کا نتیجہ ہے۔ دراصل نائک تو رُوپک کی دس اقسام میں سے ایک قسم ہے۔ رُوپک کو سمجھنے کے لیے رُوپ کا ویہ سمجھنا ضروری ہے۔

روپ کا ویہ کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا دیدن (दृश्य) اور دوسرا شنیدن (श्रव्य) کہلاتا ہے۔

दृश्यं तत्रभिनेयं

(دیدنی یعنی درشیدہ وہ ہے جسے کر کے دکھایا جائے)

درشیدہ کو سنسکرت ساہتیہ میں رُوپک بھی کہتے ہیں۔ وشنو ناتھ نے ساہتیہ درپن میں درشیدہ کو روپک کہے جانے کی وجہ یہ بتائی ہے۔

तहूपारोपात्तु रूपकम् (पृष्ठ परिच्छेद, पृ० 170)

یعنی درشیدہ کا ویہ کو رُوپک اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس کے اداکار (नट) کرداروں کے رُوپ کو اپنی شخصیت میں پیوست کر کے دکھاتے ہیں۔ مثلاً رام لیللا میں رام کا کردار ادا کرنے والے اداکار کو جب ہم رام کی صورت میں دیکھتے ہیں تو اسے رام ہی سمجھنے لگتے ہیں۔ گویا اس اداکار نے رام کا رُوپ اختیار کر لیا ہے۔ روپک کو دھنجنے نے بھی دس روپک میں

بڑی باریکی سے واضح کیا ہے۔

रूपकं तत्समारोपात् (प्रथम प्रकाश पृ0 7)

یعنی آروپ کیے جانے کی وجہ سے یہ روپک کہلاتا ہے۔ دھنچے نے دس روپک میں روپک کے دس اقسام کو درج کیا ہے۔

नाटकमथ प्रकरणं भाणव्यायोग समवकार डिमा:

ईहामृगाड वीश्य: प्रहसनमिति रूपकाणि दश

یعنی نائک، پرکرن، بھان، ویایوگ، سم و کار، ڈم، اہامرگ، اتک، وتھی پرہسن، کل دس روپک ہیں ان میں سے پانچ۔ یعنی بھان، پرہسن، ویایوگ، وتھی اور انک کو ایک نکی یا ایک بابی ڈراموں کی قسم، تسلیم کیا جاتا ہے اس بات کا تعین فنی اور خارجی ہیئت کی بنا پر نہیں کیا جاتا بلکہ ڈرامے کی بنیادی ساخت گویا پلاٹ (وستو) کردار (نائک، نائیکہ) اور جذبہ (رس) کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ بعض سنسکرت ادب کے نقادوں کا کہنا ہے کہ اہامرگ شروع میں چار ایکٹ پر مشتمل ہوتا تھا لیکن رفتہ رفتہ یہ بھی ایک بابی ہو گیا۔ اسی طرح آپ روپک کے اٹھارہ اقسام بتائے گئے ہیں۔ جنہیں درج ذیل ناموں سے جانا جاتا ہے۔

نائکا، ترونک، گوسھی، سٹک، نائیہ راسک، پرستھان، آلا پیہ، کاویہ، پرکھرڈ، راسک، سٹلا پک، شری گدت، شلپک، ڈرمٹکا، پرکتری، ولاریکا، ہلش، بھاڑکا۔ آپ روپک کے ان اٹھارہ اقسام میں بھی دس کو ایک بابی ڈراما تسلیم کیا جاتا ہے یعنی گوسھی، نائیہ راسک، آلا پیہ، کاویہ، پرکھرڈ، راسک، شری گدت، ولاریکا، ہلش، اور بھاڑکا مختصر ایک بابی ڈرامے مانے جاتے ہیں۔ ڈرامے کے نقادوں نے دس روپک اور ساہتیہ درپن کی روشنی میں سنسکرت ایک بابی ڈراموں کے اقسام، خصوصیت اور شناخت کی نشاندہی کی ہے۔ ان کے نظریات کا احتساب اور وثونا تھ اور دھنچے کے افکار سے سنسکرت ایک بابی ڈراموں کی صورت کچھ اس طرح متعین کی جاسکتی ہے۔

(۱) نائک۔ وثونا تھ نے ساہتیہ درپن میں نائک کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ:

नाटकं ख्यातवृत्तं स्यात् पग्न्यसधिमसमान्वितम्

विलास द्वयादिगुण वद्युक्तं नाना विभूतिमि

सुख दुःख समुद् भूति नानारसनित्तरम्

पग्यादिका दशपरास्तत्राडा परिकीर्तिता:

(विश्वनाथ: साहित्य दर्पण पृ0 170)

یعنی نائک کسی بھی مقبول موضوع پر کیا جاسکتا ہے۔ اس کے پانچ اجزاء ہیں۔

(i) انسان زندگی کے نشیب و فراز یا غم و خوشی کے جذبات سے اس کا آغاز ہوتا ہے۔

(ii) اس میں مختلف النوع جذبات و احساسات کا تجربہ پیش کیا جاتا ہے۔

(iii) اس کی تکمیل کم از کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ دس ایکٹ سے ہوتی ہے۔

(iv) اس کا ہیرو کوئی مشہور شہنشاہ یا شہزادہ ہوتا ہے۔

(v) اس کی کہانی کی بنیاد عشق و محبت پر ہوتی ہے۔

نائک سنسکرت ایکائی کی سب سے مقبول قسم ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ یوں بھی لگایا جاسکتا ہے کہ سنسکرت ڈرامے کے تقریباً سبھی اقسام کو نائک ہی تصور کیا جاتا ہے۔ ہر چند کہ یہ ماننا غلط ہے۔ سنسکرت کے علماء نائیہ کا مادہ نرت بتاتے ہیں جس کے معنی رقص کے ہیں حالانکہ جدید سنسکرت قواعد کے لحاظ سے نائیہ کا مادہ نٹ ہوتا ہے جس کے معنی پھر سے کرنا، یا کر کے دکھانا ہیں۔ نائیہ شاستر میں ڈرامے کی تعریف بھی یہی کی گئی ہے۔

अवस्था नुकृति नाट्यम्

(یعنی کسی واقعے کو پھر سے کرنا)

نائک میں بھی بھاؤں یا جذبوں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور سنسکرت شاعری کے دونوں اقسام یعنی درشیہ اور شریہ (वृष्ण एवं श्रिदेय) کے التزام کے ساتھ ساتھ سنسکرت ڈرامے کے پانچوں خارجی اجزاء یعنی بھارتی (آواز اور مکالمے) انگک (اداکاری) اہاریہ (لباس اور میک آپ) نرت (رقص) اور سنگیت (موسیقی) اور تین داخلی اجزاء یعنی وستو (مادہ یا پلاٹ) نیتو (اداکاری یا اداکارہ) اور رس (جذبہ) کا اہتمام بھی لازم ہوتا ہے۔ نائک میں ہجر سے تاثر پیدا کیا جاتا ہے لیکن اس کا انجام المیہ اور طریقہ دونوں طرح سے ہوتا ہے۔

(۲) پر کرن۔ دشوناتھ نے ساہتیہ درپن میں پر کرن کے متعلق کہا ہے کہ:

भवेत्प्रकरणे वृत्तं लौकिकं कविकाल्पितम्

(साहित्य दर्पण पृ0 214)

یعنی اس کی کہانی روزمرہ کے واقعات پر مشتمل ہوتی ہے لیکن کسی شاعر کے تخیل کی مانند۔ اس کی زبان شیریں اور مکالمے عام فہم اور فصیح ہوتے ہیں۔ اس میں جذبہ آرائش کا غلبہ ہوتا ہے۔ اس کا ہیرو تاجر، وزیر، برہمن یا دیوان ہوتا ہے جو اپنے مقصد، اپنی معاشیات اور اپنی ہوس کی تکمیل کے لیے کوشاں رہتا ہے لیکن باطنی طور پر اس کا کردار جامد ہوتا ہے۔ پر کرن اپنی ساخت اور التزام کے لحاظ سے نائک کے قریب تر ہوتا ہے۔

(۳) بہان۔

भाण3 स्याद् धूर्त चरितों नानावस्थान्तरात्मकः

(साहित्य दर्पण पृ0 215)

بہان میں ایک ہی کردار ہوتا ہے جو مختلف کیفیات سے گزرتا رہتا ہے۔ وہ مکار، ذہین اور طنزیہ لہجے والا شخص ہوتا ہے جو دوسرے لوگوں کے ساتھ ساتھ خود کی ذات کو بھی اپنے طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ درحقیقت اس کا مقصد زمانے کی عیاریوں سے سامع کو آگاہ کرنا ہوتا ہے۔ وہ اپنے مکالمے آسمان کی جانب منھ کر کے ادا کرتا ہے تاکہ اس کے طنز کو کوئی شخص خود سے متعلق نہ کر سکے۔ وہ اپنے مکالمے ادا کرتے ہوئے خود ہی سوال کرتا ہے اور خود ہی جواب بھی دیتا ہے۔ بہان کی کہانی بیشتر اوقات تخیلی ہوتی ہے۔ اس میں بہادری اور آرائش و زیبائش کے جذبہ و عمل کا امتزاج ہوتا ہے۔

(۴) ویایوگ۔

खसातेतिकृत्तो व्यायोगः स्वल्पस्त्रीजन संयुक्तः

हीनो बर्भचिमर्शाश्यां नरैर्बहुभिराश्रितः

(साहित्य दर्पण पृ0 215)

ویایوگ میں تاریخ اور تاریخی شخصیتوں کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ گویا اس میں تخیل کے برعکس حقیقت سے سروکار رکھا جاتا ہے۔ اس کے ہیرو بادشاہ، شہزادے، بہادر سپہ سالار یا مہاتما ہوتے ہیں۔ اس میں کرداروں کی کثرت ہوتی ہے۔ لیکن عورتیں برائے نام بلکہ ایک دو ہی ہوتی ہیں۔ جنگ کے مناظر کو فوقیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ ڈراما عموماً ایک دن کے واقعات پر مشتمل ہوتا ہے اور ایک ایکٹ کا ہوتا ہے۔

(۵) سم وکار۔

वृत्तं समवकारे मुख्यातं देवासुराश्रयम्!

संधयो विर्विमर्शास्तु त्रयोडडास्तत्र चादिमे!!

(साहित्य दर्पण पृ0 215)

اس ڈرامے میں دیوتا اور اسروں کے واقعات ان کے تعلقات اور چشمکوں کے علاوہ اساطیری اور دیو مالائی قصوں کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ اس کے مکالمے طنزیہ اور سبق آمیز ہوتے ہیں۔ سم وکار میں ویرس کے علاوہ چار سندھیاں اور تین ایکٹ ہوتے ہیں۔

(۶) ڈم۔

मायेन्द्रजाल संग्राम क्रोधोदभ्रान्तादि चोण्टितै

उपरागैश्य भूयिण्ठो डिमः ख्योतातिवन्तकः

(साहित्य दर्पण पृ0 216)

اس روپک میں مایا جال، جنگ و جدل، جلال اور معرکہ آرائی کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ اس کا پس منظر وسیع ہونا چاہیے۔ ڈم میں خوف و ہراس کا ماحول چھایا رہتا ہے۔ یہ چار ایکٹ پر مشتمل ہوتا ہے اور اس میں سولہ ادھت ناک ہوتے ہیں۔ ڈم میں شرنگار اور ہاسیہ رس کا استعمال ممنوع ہے۔

(۷) اہامرگ

इहामृगो मिश्रवृत्तष्वतुरङः प्रकीर्तित!

मुखप्रातमुखे संधी व्रत निर्वहणतया!!

(साहित्य दर्पण पृ0 216)

اس کی کہانی مخلوط ہوتی ہے بہ الفاظ دیگر اس میں حقیقی قصے، اساطیری کہانیاں اور ڈراما نگار کے تخیلات کا امتزاج ہوتا ہے۔ کرداروں کے لحاظ سے انسان اور دیوتاؤں کا غلبہ ہوتا ہے۔ یہ ایک دوسرے کے خلاف سازش کرتے رہتے ہیں۔ اور نارذمنی ان دونوں کے درمیان ایک دوسرے کے تیس منفی اور مثبت رجحان کی کڑی ہوتے ہیں۔ اہامرگ میں تین سندھیاں اور چار ناک ہوتے ہیں۔

(۸) انک۔

उत्सृष्टिकाङ्क्षो एकाङ्क्षो नेतारः प्राकृता नरा

रसोडन्न करुणः रूथार्या बहुस्त्री परिदेवितम्

प्रख्यातमितिवृत्तं च कविर्बुद्ध्या प्रपमचेयेत

(साहित्य दर्पण پृ0 217)

کسی تاریخی واقعے کو ڈراما نگار اپنے تخیل کی مدد سے ڈرامے کی صورت میں ڈھالتا ہے۔ اس کے سبھی کردار انسان ہوتے ہیں۔ جنگ اس کا موضوع ہوتا ہے اور جنگ کے اثرات عورتوں پر کس طرح مرتب ہوتے ہیں، یہ واضح کرنا ڈراما نگار کا اصل مدعا ہوتا ہے۔ انک میں جنگ کا نتیجہ بھی دکھایا جاتا ہے اور حق کی فتح اور باطل کی شکست ہوتی ہے۔ یہ ایک ایکٹ کا ڈراما ہوتا ہے اور اس کا ہیرو اکثر ایک عام انسان ہوتا ہے۔ مثلاً ایک سپاہی۔

(۹) ویتھی۔

वीथ्यामेको भवेदङ्गः कश्चिदेकोडत्र कल्प्यते!

आकाशभाषितै रूकैश्चित्रां प्रत्युक्तिमाश्रिता!!

(साहित्य दर्पण पृ 217)

اس میں صرف ایک کردار ہوتا ہے جو بھان کے کردار کی طرح آسمان کی جانب منھ اٹھا کر مکالمے ادا کرتا ہے۔ اس کے مکالموں سے مرد کے اقسام متعین ہوتے ہیں یعنی وہ اعلیٰ اوسط اور ادنیٰ قسم کے مردوں کی تعریف بیان کرتا ہے۔ وہ یہ تعریف اعمال اور افکار کو بنیاد بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس میں شرنگار رس کی بہتات ہوتی ہے لیکن دوسرے رسوں پر پابندی نہیں ہوتی۔

(۱۰) پرہسن۔

तइत्प्रहसनं त्रेधा शुद्धवैकृतसङ्गैः

(साहित्य दर्पण पृ 246)

یہ Farce کے نوع کا ڈراما ہوتا ہے۔ اس میں تمسخر، ہجو اور سستی قسم کی نقالی، بازار و مکالمے اور چٹکے بازی کا غلبہ ہوتا ہے۔ دراصل اس کا مقصد سامع کو لوٹ پوٹ کرنا ہوتا ہے۔ اس تفصیل سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ ہندوستانی ڈرامے کی اقسام یونانی ڈراموں کی طرح المیہ اور طربیہ کی بنیاد پر متعین نہیں ہوتیں بلکہ ان کی تشخیص موضوع اور کرداروں کے انتخاب پر مقرر کی گئی ہے۔

(ب) ہندوستانی ڈرامے کے اجزاء

سنسکرت کے عالموں نے سنسکرت ڈرامے کے پانچ اجزاء کا کثرت سے ذکر کیا ہے۔

(۱) اہاریہ (میک اپ اور لباس) (۲) بھارتی (مکالمے)

(۳) آنگک (جسم کی اداکاری) (۴) نرت (رقص)

(۵) سنگیت (موسیقی)

دھنچے نے اس ضمن میں بڑی تفصیل سے بحث کی ہے۔ انہوں نے اداکاری کی خوبیوں کا تذکرہ کرتے ہوئے اسے چار حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

भवेदभिनयोडवस्थानुकारः स चतुर्विधः

आंगिको वाचिकश्चैवमाहार्य सात्त्विकस्तथा

یعنی آنلگ، واچک، اہاریہ، اور ساتوک

آنلگ۔ جو انگ (اعضاء جسم کی اداکاری) ہوتی ہے۔

واچک۔ جو دانی یعنی آواز کے ذریعے مکالمے ادا کیے جاتے ہیں۔

اہاریہ۔ میک اپ اور لباس

ساتوک۔ جو جذبے کا مظاہرہ کرے۔

لیکن یہ بھی اجزاء ڈرامے کی خارجی ساخت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرامے کے داخلی اجزاء پر روشنی ڈالتے ہوئے ابراہیم یوسف نے بتایا ہے کہ: ”سنسکرت ڈرامے کے تین داخلی اجزاء ترکیبی ہیں۔ پہلا وستو (مادہ یا پلاٹ) دوسرا نیتو (ہیرو یا مرکزی کردار) اور تیسرا رس (جذبہ)۔“۔
پلاٹ میں موجود عناصر کا محاکمہ کرنے کے بعد یہ بات واضح ہوتی ہے کہ نفس مضمون جس پر کہانی کی بنیاد رکھی جاتی ہے اسے بیج (تخم) کہتے ہیں۔ بنیادی قصے کو اسٹیج پر پیش کرتے ہوئے اگر خلا کا احساس ہو تو اسے بند و کے ذریعے پُر کیا جاتا ہے۔ قصے میں توسیع اور تذبذب کی کیفیت پیدا کرنے نیز الجھنوں کو منکشف کرنے کے لیے پتا کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ بُج پلاٹ کا اہم واقعہ ہوتا ہے۔ پتا کا سے کہانی میں حُسن پیدا ہوتا ہے۔ پرکری ڈرامے کے اس حصے کو کہتے ہیں جس میں ڈرامے کے اہم اور مرکزی کردار حصہ نہیں لیتے بلکہ ضمنی کہانیاں اور کردار ڈرامے کے مجموعی واقعات میں تسلسل پیدا کرنے کے لیے اداکاری کرتے ہیں۔ سنسکرت ڈرامے میں انجام کو کاریہ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ کاریہ میں ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے۔ ڈرامے کے انجام تک پہنچنے کے لیے آرمھ یعنی آغاز یا ابتداء، تین یعنی واقعات کا انکشاف، پراپتی، آشا یعنی کامیابی کی امید، تاپتی یعنی تذبذب کا اختتام اور پھلاگم یعنی تکمیل قصہ، کے مراحل طے کرنا ہوتا ہے۔ ان پانچ شرائط کو سدھی کہتے ہیں۔ اسی طریقے سے کہانی یا قصے کے متعلق بھی پانچ مراحل کا تذکرہ ملتا ہے۔ واقعات کی ابتداء اور آبنے والے واقعات کے پیش خیمے کو مکھ کہتے ہیں۔ ڈرامے کے فروعی یا غیر اہم واقعات کو پرتی مکھ اور واقعات میں تذبذب اور کشمکش کی کیفیت پیدا کرنے اور ان کا حال تلاش کرنے کے عمل کو گر بھ کہا جاتا ہے۔ اومرش ایسے مرحلے میں پیدا ہوتا ہے جس میں غیر متوقع واقعات یا نتائج وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ یہ حصہ چونکانے کا کام کرتا ہے۔ اسی کیفیت کو شاعری میں ڈرامائیت کا نام دیا جاتا ہے۔ پانچواں مرحلہ نزوہن کا ہوتا ہے۔ نزوہن میں تمام اجزاء مل کر قصے کی تکمیل کرتے ہیں۔ یعنی اس میں ڈرامے کا نتیجہ اخذ ہوتا ہے۔ قصے سے متعلق ان پانچ مراحل کی بھی متعدد ضمنی قسمیں ہوتی ہیں مثال کے طور پر مکھ اور پرتی مکھ کی بارہ اور گر بھ اور اومرش کی تیرہ تیرہ قسمیں ہوتی ہیں۔ اسی طرح سے نزوہن کی چودہ قسمیں پائی جاتی ہیں۔ اور ان ذیلی یا ضمنی اجزاء کی بھی متعدد اقسام

ہوتی ہیں۔

دستو (پلاٹ) کے بعد نیتو (ہیرو یا مرکزی کردار) پر گفتگو کرتے ہوئے صفدر آہ نے لکھا ہے کہ:

”ناٹیہ شاستر نے کردار کا کوئی نظریہ مرتب نہیں کیا ہے لیکن اداکار اور ڈرامہ نگار کی ذوقی تربیت کے لیے عورتوں اور مردوں کے اتنے اقسام بتائے ہیں۔ جن کی فہرست درج کرنا بھی مشکل ہے۔ میں اسے

ناٹیہ شاستر کی اصولی نہیں کردار کی عملی تربیت کہتا ہوں۔“^۸

سنسکرت ڈراموں میں ہر سطح پر اقسام کی بھرمار پائی جاتی ہے۔ جس طریقے سے ڈرامے کی بہت ساری قسمیں ہیں اسی طرح کرداروں کی اقسام بھی لاتعداد ہیں۔ ناٹیہ شاستر چونکہ سنسکرت ڈرامے پر پہلی اور مبسوط تصنیف ہے لہذا ہندوستانی ڈرامے کے نقادوں اور علمائے ادب نے بھرت منی کے نظریات کو بنیادی اہمیت دی ہے۔ اور بھرت منی نے ناٹیہ شاستر میں کرداروں کی اقسام تو بتائی ہیں۔ لیکن کرداروں کے ڈول پر کوئی مخصوص تفصیل نہیں دی ہے۔ وہ ڈرامے کے قصے کو ملحوظ رکھتے ہوئے کرداروں کی خانہ بندی کرتے ہیں۔ اور نایک (ہیرو) کے اوصاف بیان کرتے ہیں۔ اس میں ہر طبقے کے افراد پلاٹ اور کہانی کی ضرورت کے لحاظ سے ڈرامے کا ہیرو ہو سکتے ہیں لیکن عظیم ڈراموں اور بالخصوص نایک کا ہیرو دیوتا، اوتار یا اساطیری اشخاص ہی ہوتے ہیں۔ محمد شاہد حسین نے اس ضمن میں بڑی تفصیل سے گفتگو کی ہے وہ لکھتے ہیں کہ:

”بنیادی طور پر ہیرو کی چار قسمیں بتائی گئی ہیں۔

- ۱۔ لَلِیت۔ یعنی خوش طبع، زندہ دل، خندہ جبین کے پرواہ اور خلیق ہو۔
 - ۲۔ شاننت۔ یعنی پُر وقار، نیکو کار، حلیم اور نیک ہو۔
 - ۳۔ دھیرو دات۔ یعنی عالی حوصلہ، مستقل مزاج اور اعتدال پسند ہو۔
 - ۴۔ یودات۔ یعنی عالی حوصلہ، بلند نظر، پر جوش اور متکبر ہو۔
- پھر ان کی تقسیم پر تقسیم ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ یہ تعداد ایک سو پینتالیس تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ان کی الگ الگ خصوصیات بھی تفصیل سے بتلائی گئی ہیں۔ مثال کے طور پر دھیرو دات کی آٹھ مردانہ خصوصیات ہیں۔ حسن، عیش پرستی، خوش طبعی، سلامت روی، شجاعت، روشن دماغی، فصاحت اور فیاضی۔“^۹

سنسکرت ڈرامے میں ہیرو کے علاوہ کرداروں کے دیگر اقسام کو مختلف ناموں سے جانا جاتا ہے۔ اُن کے یہ نام اُن کی صفات اور شخصیت کی نسبت کے مد نظر رکھے جاتے ہیں۔ مثلاً ہیرو اُن کی تین قسمیں ہیں۔ روڈیا (جو ہیرو کی بیوی یا محبوبہ ہوتی ہے) پرکیتا (جو کسی دوسرے کردار کی بیوی ہوتی ہے اور ہیرو و ہیروئن کے درمیان رخنہ ڈالتی ہے) سامانیا (یعنی وہ مستوری کردار جس کا رول عورت کی حیثیت سے یا کسی رشتے دار کی حیثیت سے ڈرامے میں ہوتا ہے۔ یہ تینوں قسم کے کردار یا تو مگدھا یعنی نوخیز ہوں یا پھر پراودھا، جوان اور پُرکشش ہوں یا گلہیا یعنی پختہ کار اور زندگی کا تجربہ رکھتی ہوں۔ سنسکرت ڈرامے کی نائیکہ میں عورت پن یعنی حیا، خوش اخلاقی، وفاداری اور جذباتیت کا ہونا لازمی ہے اور حسن و شباب تو لازمی جز ہیں۔ اسی طریقے سے ہیرو سے رشتے اور اپنی ذاتی خصلت کی بنا پر دیگر کرداروں کو بھی مختلف نام دیے گئے ہیں۔ مثلاً ہیرو کا دوست اور راز دار جو بعض اوقات ہیرو سے زیادہ طاقت ور اور پُرکشش ہو جاتا ہے، پت مرد کہلاتا ہے۔ پرتی نایک ولن کو کہتے ہیں، ایک کردار ویٹ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ یہ موسیقی، منطق، استدلال، ظرافت، طنز اور دوراندیشی سے معمور ہوتا ہے۔ یہ اکثر ہیرو کا دل بہلایا کرتا ہے اور بعض اوقات اس کو مشورے دیتا ہے۔ بعض دفعہ اس پر طنز بھی کرتا ہے۔ اسی نوعیت کا ایک کردار ودوشک کہلاتا ہے۔ جو اپنے ذیل ڈول سے مضحکہ خیز دکھتا ہے۔ وہ اپنی حماقتوں سے سامع کو ہنسانے کا کام کرتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے میں سوتر دھار کا کردار بھی ہوتا ہے۔ اس کردار کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس کا ڈرامے کے قصے سے براہ راست تعلق نہیں ہوتا بلکہ یہ ڈرامے، ڈراما نگار اور ڈرامے کے کرداروں کا تعارف کراتا ہے اور اپنی تقریر سے کہانی کی کڑیوں کو جوڑنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ ان کرداروں کے علاوہ بھی بہت سارے کردار ہوتے ہیں جو جزوقتی طور پر یا بہت مختصر وقت کے لیے اسٹیج پر یا ڈرامے میں رونما ہوتے ہیں۔ ان کرداروں کے متعلق محمد اسلم قریشی نے لکھا ہے کہ:

”سنسکرت ڈراموں کے اضافی کردار سوسائٹی کے ہر طبقے سے

حاصل کیے جاتے ہیں۔ طبع زاد طریقہ میں چندال بھی شامل ہوتے ہیں۔

محلات کی حرم سراؤں میں خواجہ سرا، زنخے، گونگے، بونے وغیرہ

قسم کے خدام موجود ہوتے ہیں۔ راجاؤں کی معیت میں ہر وقت حسین

و جمیل دوشیزاؤں کا جھرمٹ یہاں کی قدیم روایت میں سے ہے۔“ ۱

سنسکرت ڈرامے کی اقسام کے ضمن میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ مختلف النوع موضوعات، کرداروں اور دیگر لوازمات کی بنا پر انہیں مختلف ناموں سے موسوم کیا گیا ہے لیکن رس کا التزام ہر ڈرامے میں لازمی ہے۔ یعنی مذکورہ دسوں روپکوں میں اس کا اہتمام کیا جاتا رہا ہے۔

جس طرح روپک یا ڈرامے کو داخلی سطح پر دو حصوں، دیدنی اور شنیدنی میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اسی طریقے سے جب ڈرامے کا تعلق اسٹیج سے منضبط ہوتا ہے تو اسے خارجی سطح پر دو حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے۔ پہلا حصہ روپ اور دوسرا پرکاش۔ روپ کا تعلق ڈرامے کی اداکاری، پلاٹ اور مکالمے سے ہوتا ہے اور پرکاش کے دائرے میں اسٹیج کی آرائش و زیبائش اور دیگر لوازمات آتے ہیں۔ جب روپ کی تفصیل پر نظر ڈالی جاتی ہے تو اسے بھی دو خانوں میں بانٹ کر سمجھا جاتا ہے یعنی رس اور بھاؤ۔ بھاؤ کا تعلق اسٹیج پر ہونے والے عمل سے ہوتا ہے۔ مثلاً اداکاری، مکالمے کی ادائیگی، رقص و موسیقی۔ گویا ڈرامے کے نظری اور سمعی مواد بھاؤ سے قریب ہوتے ہیں۔ اور ڈرامے کو دیکھتے وقت یا دیکھنے کے بعد جو اثرات یا کیفیات سامع پر مرتب ہوتے ہیں انہیں رس کہا جاتا ہے۔ بھرت منی نے بھاؤ اور رس کے متعلق لکھا ہے کہ۔ *इति क. रसः इति रसः किम् ?* اور اس سے لطف و انبساط کیونکر ملتا ہے یعنی *रसः स्वाधत्ते कथमा* اس استفہام کے بعد بھرت منی نے جواب بھی دیا ہے۔

“तत्र विभाव नुभाव यभीचारी रस निष्पत्ति”

گویا وہ بھاؤ، انو بھاؤ اور وے بھیچاری کے امتزاج سے رس پیدا ہوتے ہیں۔ یعنی جذبہ و تاثر کے اظہار سے رس وجود میں آتا ہے۔

بھرت منی نے رس کی آٹھ قسمیں متعین کی تھیں لیکن بعد کے مفکرین نے ان آٹھ رسوں کی بنیاد شانت رس کو تسلیم کیا ہے اور اس کی صورت کچھ اس طرح پیش کی ہے۔

شرنگا رس	ہاسیہ رس
رودر رس	کرون رس
ویر رس	ادبھت رس
وبھتسیہ رس	بھینکر رس

اسی طرح سے بھاؤ کی پانچ بنیادی اقسام ہیں۔

استھائی بھاؤ، وے بھیچاری بھاؤ، ستیوگ بھاؤ، وبھھاؤ اور انو بھاؤ۔ استھائی کے ضمن میں ہاسیہ، شوک کرودھ، اتساہ، جوگیسا، وے، شانت کی کیفیات آتی ہیں۔

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی

ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کے سلسلے میں اکثر ناقدین مغالطے کا شکار نظر آتے ہیں۔ ان میں سے بعض ڈرامے کے داخلی اور خارجی اجزاء میں امتیاز نہیں کر پاتے ہیں۔ اور بعض ڈرامائی اقسام کو بھی اجزاء تصور کر بیٹھے ہیں۔ اور کچھ ناقدوں کے نزدیک تو ڈرامائی وحدتیں اور ڈرامائی خط بھی اجزائے ترکیبی کے طور پر تسلیم کی گئی ہیں۔ مثال کے طور پر عشرت رحمانی نے ڈرامے کے اجزاء ترکیبی میں پلاٹ، کردار، مکالمہ، زبان، موسیقی اور آرائش کے علاوہ آغاز، تسلسل، کشمکش، تذبذب، تصادم، نقطۂ عروج اور انجام کو بھی اجزاء میں شامل کیا ہے۔

یہاں اس نکتے کو واضح کرنا ضروری ہے کہ: آغاز، ارتقاء، نقطۂ عروج (Climex) زوال اور انجام ڈرامے کے اجزاء نہیں بلکہ ڈرامائی خط ہیں۔ جو پلاٹ کے مراحل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرامائی خط کا رول یہ ہوتا ہے کہ وہ واقعات کو آغاز سے انجام تک ایک مخصوص سانچے میں ڈھال دے۔ ڈرامائی خط میں واقعات کا ایک مخصوص پیکر متشکل ہوتا ہے جس کی شناخت ان پانچ مدارج سے گزرنے پر ہوتی ہے۔ اسی طریقہ سے مرکزی خیال، تسلسل، کشمکش، تذبذب اور تصادم ڈرامے کے داخلی عناصر ہیں۔ گویا ڈرامے کے خارجی اور داخلی عناصر کا جائزہ الگ الگ لیا جائے اور ڈرامے کے دیگر لوازمات پر گفتگو کی بنیاد ڈرامے کی پیش کش سے پہلے اور بعد کے مرحلوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے رکھی جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔

(ج) ڈرامے کے خارجی عناصر:

ارسطو نے ڈرامے کو چھ اجزاء کا مرکب تسلیم کیا ہے پلاٹ یا قصہ، کردار، الفاظ یا مکالمہ، زبان، آرائش اور موسیقی۔ ارسطو کے نزدیک پلاٹ کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ مگر جدید ڈرامائی منظر نامے میں پلاٹ کے بجائے کردار کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس خیال کی تصدیق ڈرامانگار اور ڈرامے کے نقاد ابراہیم یوسف کے ان جملوں سے ہوتی ہے۔

”عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ کسی پلاٹ کے لئے کردار پیدا کئے جاتے ہیں، غلط ہے۔ بلکہ کرداروں کی کش مکش، ان کے اندرونی جذبات اور بیرونی ماحول سے پلاٹ خود بخود وجود میں آ جاتا ہے۔ یہ پلاٹ نہیں ہوتا جو کرداروں کے احساسات و جذبات کا رخ بدل دیتا ہے بلکہ یہ کردار ہوتے ہیں جو پلاٹ کا رخ بدل دیتے ہیں تھیکرے نے ایک

مرتبہ کہا تھا کہ: میں اپنے کرداروں کو کنٹرول نہیں کر سکتا میں ان کے ہاتھ میں ہوتا ہوں اور وہ جہاں چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہے کہ پلاٹ اور کرداروں کے تعلق میں پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں بلکہ کرداروں کی ہے۔“ ۱۲

لیکن یہ تمام اجزاء ایک دوسرے سے مرتب، منظم اور معنی خیز ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً پلاٹ کے بغیر کردار کا تصور مبہم ہو جائے گا۔ کردار کی شخصیت میں نشیب و فراز قصے کی بدولت ہی آتے ہیں۔ اسی طرح مکالموں، خیال، آرائش اور موسیقی کے بغیر ڈرامے کا وجود اور اس کی تکمیل کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔
بقول اے۔ بی۔ اشرف:

”ہر ڈرامے کی کامیابی کردار کی دل کشی، قصے کے ربط اور موزونیت، مکالمات کی برجستگی اور روانی، خیال کی ندرت اور بلندی، آرائش کی چابک دستی اور موسیقی کی فسوں کاری اور سحر کاری پر منحصر ہے۔ لیکن یہ تمام اجزاء ایک دوسرے سے اس قدر مربوط مشروط ہیں کہ ان میں سے کسی ایک جزو کو تنہا اور واحد حیثیت نہیں دی جا سکتی۔ ڈراما ان سب کے متوازن اور متناسب امتزاج کا نام ہے۔“ ۱۳

پلاٹ:

”جب مختلف واقعات کو فطری تسلسل، باطنی ربط و آپہنگ اور منطقی ہم آہنگی کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تو اسے پلاٹ کہتے ہیں۔“ ۱۴
اسی فطری تسلسل منطقی ربط اور مناسب ہم آہنگی کو ڈرامے کی اصطلاح میں ’ڈرامائی خط‘ کہا جاتا ہے۔
ای۔ ایم۔ فارسٹر نے کہانی اور پلاٹ کے امتیاز پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”بادشاہ مرگیا اور رانی مر گئی، یہ ایک کہانی یا واقعہ ہوا، پلاٹ سے عاری لیکن اسی بات کو اگر اسباب و علل کا سہارا لیتے ہوئے اس طرح کہا جائے کہ بادشاہ مر گیا اس لئے اس کے غم میں رانی مر گئی، تو یہ صرف واقعہ یا کہانی نہیں رہا بلکہ پلاٹ بن گیا۔“ ۱۵

گویا کہانی میں فطری طور پر واقعات رونما ہوئے ہیں لیکن جب رانی کے مرنے کا جواز پیش کیا گیا تو یہ واقعہ ڈرامائیت کے زمرے میں داخل ہو گیا۔ کیونکہ یہاں پر بادشاہ کی موت کے غم میں رانی کا مرنے کی بات پر دال ہے کہ دوسری موت پہلی موت کی وجہ سے ہوئی ہے۔ اور وجہ یہ ہے کہ رانی بادشاہ کے ہجر کا صدمہ برداشت نہیں کر سکی۔ گویا پلاٹ میں واقعات ایک کے بعد دیگرے اس طرح رونما ہوتے ہیں کہ اُن میں منطقی ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ یعنی ہر رونما ہونے والا واقعہ گزر چکے واقعے کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے۔ عموماً پلاٹ دو قسم کے ہوتے ہیں۔ سادہ اور تہ دار، سادہ پلاٹ میں کہانی مختلف واقعات کے محض ربط و تسلسل سے آغاز، ارتقاء، انتہا اور انجام پذیر ہوتی ہے۔ گویا اس کا انجام یا نتیجہ غیر متوقع نہیں ہوتا۔ جب کہ تہ دار پلاٹ میں کہانی کے واقعات ربط و تسلسل کے ساتھ ساتھ جذبات، کیفیات، تغیرات اور تبدیلیوں کے ساتھ انجام پذیر ہوتے ہیں اور اس میں غیر متوقع واقعات کے ساتھ غیر متوقع نتائج بھی برآمد ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ سادہ پلاٹ میں ایک ہی کہانی ہوتی ہے جب کہ تہ دار پلاٹ میں ضمنی کہانیاں بھی ہوتے ہیں جن کا ربط موقع محل کے لحاظ سے مرکزی کہانی سے قائم ہوتا رہتا ہے۔ یہاں پر سر دست ایک اور مغالطے کا ازالہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے وہ ہے پلاٹ اور کہانی کے تعلق سے۔ ہمارے یہاں عام طور پر کہانی اور پلاٹ کو گڈنڈ کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ اور بعض اوقات دونوں کو ایک ہی چیز سمجھ لیا جاتا ہے۔ جب کہ کہانی اور پلاٹ کی حیثیتیں جدا گانہ ہیں۔ اس ضمن میں روسی ہیئت پسندوں نے بہت کارآمد اور باریک بین نکات پیش کیے ہیں۔ روسی ہیئت پسندوں کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ارسطو کے اس خیال کو آگے بڑھایا کہ بیانیہ میں پلاٹ وہ نہیں جو کہانی ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں پلاٹ (Mythos) کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ پلاٹ بنتا ہے واقعات کی ترتیب سے ارسطو کا کہنا ہے کہ پلاٹ یقیناً کہانی سے مختلف ہوتا ہے جس پر وہ مبنی ہوتا ہے، کیونکہ پلاٹ ان واقعات کی فنی ترتیب ہے جو کہانی میں ہوتے ہیں۔ روسی ہیئت پسندوں نے پلاٹ اور کہانی کے فرق کی اس بحث میں بہت سی باریکیاں پیدا کیں اور یہ بحث ان کی بیانیہ کے نظریے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ فقط پلاٹ (Sjuzet) ہی صحیح معنوں میں ادبی حیثیت رکھتا ہے جب کہ کہانی (Fabula) صرف کچا مال ہے، جس کو فن کار کے قلم کا مس یا اس کا ذہن و شعور منظم کر کے فنی حیثیت عطا کرتا ہے۔ ”شکلو و سکی کا کہنا ہے کہ پلاٹ محض واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں، بلکہ وہ تمام لسانی پیرائے اور وسائل بھی پلاٹ کی فنی تنظیم کا حصہ ہیں جو واقعات کے بہاؤ کو روکتے یا ان کو دھیمما کرتے ہیں، یا اُن کی رفتار میں دخل انداز ہوتے ہیں۔“ ۱۶

عام طور پر پلاٹ کو چھ حصوں میں منقسم کیا جاتا ہے۔

- (۱) آغاز یا تمہید (۲) ابتدا یا ابتدائی واقعہ (۳) عروج کی شروعات
(۴) نقطہ تغیر یا عروج (۵) تنزل (۶) انجام

ڈرامائی خط یا پلاٹ کی ان ارتقائی منازل میں ڈرامے کی تمہید یا آغاز کے تحت سابقہ واقعات و جزئیات کی تشریح پیش کی جاتی ہے۔ مگر بیشتر اوقات اسے نظر انداز کر دیا جاتا ہے کیونکہ یہ پلاٹ میں اس حد تک مخلوط ہوتی ہے کہ اس کو ابتدا یا ابتدائی واقعے سے الگ نہیں کیا جاسکتا دوسری بات یہ کہ ڈرامے میں عمل کی شروعات تمہید کے ختم ہونے سے پہلے ہی ہو جاتی ہے لہذا پلاٹ کے ارتقاء میں پہلا اور دوسرا مرحلہ یعنی تمہید اور ابتدا آپس میں اس قدر پیوست ہوتے ہیں کہ ان کے درمیان حد فاصل غیر ممکن ہے۔

ڈرامے کا دوسرا مرحلہ ابتدائی واقعہ ہوتا ہے یہیں سے کشاکش یا تصادم کی شروعات ہوتی ہے۔ اور ٹکراؤ و کشاکش کو ڈرامے کی اساس تسلیم کیا جاتا ہے جو متضاد کیفیّتوں اور مخالف قوتوں کے تصادم سے رونما ہوتی ہے۔ قصے کا ارتقاء، اس کا عروج اور اختتام اسی تصادم کا مرہون منت ہوتا ہے لہذا ابتدائی واقعے میں واقعات کے انتخاب کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ مغرب میں اسے Selection of incident کہتے ہیں۔ اس مرحلے کے متعلق محمد اسلم قریشی کی رائے ہے کہ:

”واقع کے لفظ کو ایک وسیع حیثیت دی جانی ضروری ہے۔ اس کی حدود میں تمام خارجی حادثات اور ذہنی افعال کو شامل سمجھنا چاہئے..... جو ڈرامے دو یا زیادہ قصوں پر مشتمل ہوتے ہیں ان میں سے ہر ایک کا ابتدائی واقعہ ہونا ضروری ہے۔ یہ واقعات لازمی نہیں کہ ایک ہی ساتھ سامنے آئیں۔“

بہ الفاظ دیگر ابتدا میں ایسے واقعے کا انتخاب لازمی ہوتا ہے جو سامعین کو فوری طور پر نہ صرف یہ کہ متوجہ کر کے بلکہ اپنی گرفت میں لے لے۔

تیسرا مرحلہ عروج کا ہوتا ہے۔ ابتدائی واقعے سے الجھاؤ اور پیچیدگیاں رونما ہونے لگتی ہیں اور عمل اپنی ارتقائی منزل طے کرنا شروع کر دیتا ہے۔ اس حصے میں ڈرامے کا اصل مدعا واضح صورت میں سامنے آجائے اور کرداروں کے قول و فعل میں ایک نوع کا منطقی ربط قائم ہوتا کہ سامعین کو قصے کا انجام نظر آنے لگے۔ روایتی ڈراموں میں نقطہ عروج ڈرامے کے بیچ میں رونما ہوتا تھا لیکن تجرباتی ڈراموں میں یہ پہلے بھی آتا ہے اور بعض اوقات تو تمہید کا

آغاز ہی عروج سے ہوتا ہے پھر کہانی فلش بیک میں چلی جاتی ہے۔

عروج کے بعد تنزل کا مرحلہ آتا ہے۔ اس مرحلے میں ڈرامائی تصادم انجام کی جانب رواں دواں نظر آتا ہے۔ عروج میں جو ٹکراؤ، الجھاؤ اور تصادم رونما ہو چکے ہوتے ہیں ان میں سلجھاؤ ہونے لگتا ہے۔ گویا یہ بات واضح ہونے لگتی ہے کہ انجام کیا ہوگا۔ صفر آہ نے تنزل کے متعلق لکھا ہے کہ:

”انحطاط کا یہ مختصر وقفہ مغربی ڈرامے کی اصطلاح میں اینٹی کلائمکس (Anti Climex) کہلاتا ہے۔ کلائمکس میں جذبات ہیجان میں ہوتے ہیں اور اس ہیجان کی سطح پر نئے واقعات کی تعمیر ناممکن ہے۔ لہذا اینٹی کلائمکس کے عمل کے ذریعے پہلے ایک نئی ہموار سطح پھر سے پیدا کی جاتی ہے۔ جہاں سے واقعات کی تعمیر نو شروع ہو سکے۔“ ۱۸

پلاٹ کے مراحل کے تحت چھٹا مرحلہ انجام ہوتا ہے۔ اس میں ڈرامے کی تکمیل ہوتی ہے۔ ڈرامے کا انجام منطقی اور اسباب و علل پر مشتمل ہونا چاہئے۔ گویا انجام گزرے ہوئے واقعات اور عمل کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ اے۔ بی۔ اشرف نے ڈرامائی خط کا تذکرہ کرتے ہوئے انجام کے متعلق لکھا ہے کہ:

”بالآخر یہی ترتیب اس منزل تک پہنچتی ہے جہاں واقعات اختتام پذیر ہوتے ہیں۔ یہ تمام مراحل ڈراما نگار کی چابک دستی اور مہارت کی آزمائش گاہ بنتے ہیں۔ اگر کہیں بھی ذرا سی غفلت اور کوتاہی سرزد ہو تو ڈرامائی خط کے تمام تار و پود ڈھیلے پڑ جاتے ہیں اور تاثر کی وحدت باقی نہیں رہتی۔“ ۱۹

۲۔ کردار:- ڈراما نگار کے لفظی پیکر سے ابھرنے والے شخصی خاکے جب جنس اور اسم سے موسوم ہوتے ہیں تو انہیں کردار کہا جاتا ہے۔ یہ کردار پلاٹ کو عملی جامہ پہناتے ہیں اور ڈرامے میں اس عمل پر برسرِ پیکار جب وہ اپنی شخصیت کی تکمیل کی جانب رواں دواں ہوتے ہیں تو ڈراما نگار کی گرفت سے آزاد ہو کر اپنی نفسیات، سماجیات اور ضرورتوں کے مطابق عادات و خصائل اور گفتار و کردار اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ ڈرامے میں ڈراما نگار محض ایک ناظر کی حیثیت رکھتا ہے جو دور کھڑا ہو کر ان کرداروں کا مطالعہ و مشاہدہ کرتا ہے اور کسی کیمرے کی مانند ہر اُس چیز کو جو اسے نظر آتی ہے، دوسروں کے سامنے پیش کر دیتا ہے اور خود بے تعلق رہتا ہے۔ مگر کرداروں کے تعلق سے ڈرامہ نگار کی

بے تعلقی کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ڈرامے کی غایت اور مرکزی خیال سے اپنا رشتہ منقطع کر لیتا ہے۔ بلکہ وہ اپنے خیالات اور نظریات کو ڈرامے کے کرداروں کے قلب و احساس کے ذریعے ظاہر کرتا ہے لیکن موقع و محل اور کردار کی شخصیت کے مطابق۔ مثلاً اگر مصنف محب وطن ہے اور اسے کسی ملک دشمن کردار کی نفسیات اور اس کے حرکات و سکنات کو پیش کرنا ہے تو کردار میں حب الوطنی کا شائبہ بھی نہیں آنا چاہئے ورنہ کردار اصلیت اور فطری پن سے دور ہو جائے گا۔ اس نکتے کے متعلق محمد حسن کا خیال ہے کہ:

”.....واقعہ اور کرداروں پر مصنف کی ذات کی مہر یا اس کے اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزی جتنی کم ہوگی (یا جتنی معروضی ہوگی) ڈرامہ اتنا ہی موثر ہوگا۔ اور کردار اتنے ہی جیتے جاگتے نظر آئیں گے۔“ ۲۰

جیتے جاگتے کرداروں کی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنے افکار و اعمال، اپنے جذبات و احساسات اور اپنی فطری عادات سے ڈرامے کو نہ صرف یہ کہ متحرک بناتے ہیں بلکہ زندگی کے حقیقی پہلو، جمالیاتی اور فن کارانہ اقدار کا تعین بھی کراتے ہیں۔ وہ فطرتِ انسانی کا سچا نمونہ بن جاتے ہیں۔ ان کے حقیقی طرزِ عمل سے ڈرامے کے بعض بے روح واقعات میں بھی زندگی دوڑ جاتی ہے۔ ادب کی اصطلاح میں اسی نوع کے کردار کو متحرک (Round character) کہتے ہیں اور جن میں تغیر و تبدیلی اور فطری صفت نہیں ہوتی وہ ناچختہ، جامد یا (Flat character) کہلاتے ہیں، محمد شاہد حسین نے کرداروں کے اقسام کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”زمانے کے تغیر، ماحول کی تبدیلی کسی واقعے، حادثے یا انقلاب سے متاثر و متبدل ہونے والے کردار ارتقائی کردار کہلاتے ہیں۔ جو شروع سے آخر تک ایک ہی ڈھرے پر رہیں، جن کے اندر کسی اثر کو قبول کرنے اور تغیر پذیر ہونے کی صلاحیت نہ ہو وہ جامد ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے کے لیے ارتقائی کردار کا وجود ہی مستحسن مانا جاتا ہے۔“ ۲۱

صرف تغیر و تبدل سے کردار ارتقائی تو ہو سکتا ہے لیکن اس کے حقیقی ہونے میں شائبہ باقی رہتا ہے۔ اس کی شخصیت کی تکمیل تب ہوتی ہے جب اس کی گفتگو فطرت، ماحول اور معاشرے کے عین مطابق ہو۔ یعنی وہ جس طبقے یا معاشرے سے تعلق رکھتا ہو، اس کی زبان بھی اس معاشرے کی نمائندگی کرتی ہو، اگر یہ صفت کسی کردار میں ہے تو وہ اپنے عہد، معاشرے، ماحول اور اپنی ذات کا صحیح عکاس یا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اور اس کے لیے کردار کا تعلق ڈرامے

کے دیگر اجزاء سے بھی فطری اور تقاضے کے مطابق ہونا چاہئے۔ اگر اس لحاظ سے ڈرامے میں کردار کی نوعیت کا مطالعہ کریں تو اس کی کم از کم دو صورتیں نمایاں ہوتی ہیں۔

۱۔ کردار کی ذات اور انفرادیت

۲۔ کردار کا تعلق دیگر اجزاء سے

کردار کی ذات اور انفرادیت بلکہ اس کی افضلیت پر بھی مختلف قسم کی آراء ملتی ہیں۔ بعض ناقدوں کا کہنا ہے کہ پہلے پلاٹ تیار کیا جاتا ہے اور پلاٹ کے لیے کردار تراشے جاتے ہیں۔ اور بعض کی رائے اس کے برعکس ہے جو تیسری اور مناسب رائے ہے وہ یہ کہ پلاٹ اور کردار دونوں کسی مخصوص فضا یا نقطہ نظر کے تحت تراشے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر ڈرامے میں ایک مخصوص فضا قائم ہو جاتی ہے اور اسی کی وجہ سے تاثر برقرار رہتا ہے۔ لیکن اس کے معنی یہ قطعی نہیں کہ پلاٹ اور کردار کا دار و مدار فضا پر ہی ہوتا ہے، دونوں کی اپنی ذاتی اہمیت بھی ہوتی ہے۔ بہر کیف یہاں گفتگو کردار کی ذاتی شناخت اور امتیاز پر ہونی چاہئے۔ کسی کردار کا عمل اظہار خیال اور نقطہ نظر کے ساتھ ساتھ اس کے عادات و اطوار اور اس کا طرز گفتگو سے انفرادی حیثیت دلاتا ہے۔ اور اس کی اس حیثیت میں ڈرامے کے دیگر اجزاء سے اس کے فطری تعلق کی نوعیت معاون ہوتی ہے۔ پلاٹ اور کردار میں اگر فطری ربط نہ ہو تو نہ صرف یہ کہ پلاٹ اور کردار فوت ہو جائیں گے بلکہ پورا ڈرامہ ایک مذاق بن کر رہ جائے گا۔ ابراہیم یوسف نے اس ربط کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ٹول بین کا قول نقل کیا ہے کہ:

”ڈرامے میں ہیرو یا کسی خاص کردار کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنا لازم ہے جو کہانی کے بہاؤ میں مدد دے، لیکن کسی کردار کو نمایاں کرنے کے لئے ایسے واقعات داخل نہیں کرنا چاہئے جو کردار کی شخصیت سے علیحدہ ہی، جو ڈرامے پر براہ راست کسی پہلو سے اثر نہیں ڈالتے اور نہ کہانی جس مرکزی خیال پر گردش کر رہی ہے اس سے ان کا واسطہ اور تعلق ہے اگر اس طرح کردار نگاری میں غیر ضروری خصوصیات کو اجاگر کیا گیا تو اس کو ہم نا واجب کردار

نگار کہیں گے“ ۲۲۔

اب ایک نظر کردار اور مکالمے کے تعلق پر۔ اول یہ کہ مکالمے کردار کی ذات کے موافق ہوں یعنی اس کی شخصیت، ماحول، عہد اور نقطہ نظر کی نمائندگی کرتے ہوں۔ دوسری بات یہ کہ مکالموں کی نہ تو افراط ہو اور نہ ہی قلت۔

اگر مکالمے کی افراط ہوتی ہے تو کردار کی شخصیت دب کر رہ جاتی ہے۔ اور اگر قلت ہے تو اس کی شخصیت ابھر ہی نہیں پاتی یا مبہم ہو جاتی ہے۔ پلاٹ، کردار اور مکالمے کے توازن پر ٹال مین نے بڑی اچھی بات کہی ہے کہ:

”مکالمے میں ہیرو کی محض وہی خصوصیت نمایاں ہونی چاہئیں

جو یقینی طور پر پلاٹ کے عمل کو متاثر کرتی ہوں۔“ ۲۳

ٹال مین کے نکتے کی وضاحت وقار عظیم کے اس قول سے بخوبی ہو جائے گی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

’کردار کی گفتگو اور اس کی حرکات و سکنات سے جہاں ایک طرف

کردار کی شخصیت اور اس شخصیت کے انفرادی پہلو ابھرتے اور

اجاگر ہوتے ہیں۔ دوسری طرف انہی دو چیزوں سے ڈرامہ نگار اور

بہت سے کام لیتا ہے۔ کردار اپنی باتوں میں اور اپنی حرکتوں سے پلاٹ

کے چھپے ہوئے حصوں کی تکمیل کرتے جاتے ہیں۔ وہ انہیں دونوں

چیزوں سے کہانی کو برابر آگے بڑھاتے ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ناظر

کے اُس انہماک کو (جو ڈراما دیکھنے کی بڑی ضروری شرط ہے) اور

اس کے اشتیاق کو جس پر اچھی کہانی کا انحصار اور دارومدار ہے،

قائم رکھنے کا بہت سے موثر وسیلہ ہیں۔ یہی دونوں چیزیں ارتقاء کی

ساری منزلیں طے کرنے میں پلاٹ کی راہ نما بنتی ہیں۔ اور ان ہی کے

سہارے سے اس کی ابتداء اس کے نقطۂ عروج اور اس کے خاتمے میں

صحیح قسم کا ربط تسلسل اور ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور یہی

دونوں چیزیں اس مجموعی تاثر کو برقرار رکھنے کی خدمت انجام

دیتی ہیں جو اچھے ڈرامے کا طرہ امتیاز ہے۔“ ۲۴

گویا کردار کا ڈرامے کے دیگر اجزاء سے، اپنے ماحول، عہد اور معاشرے سے اور اپنے مکالمے میں

معروضیت، اختصار اور ارتکاز سے یکساں طور پر مناسب تعلق اسے اعلیٰ کردار کی صفوں سے مڈین کرتا ہے۔

۳۔ مکالمہ:

زبان کو انسان کی شخصیت کا آئینہ کہا جاتا ہے۔ اور چونکہ ڈراما زندگی کا آئینہ ہے اس لیے کردار کے عمل اور

اس کی ذات کی زیریں لہروں تک رسائی مکالمے کے ذریعے ہوتی ہے۔ یعنی بھرپور کردار کا انحصار مکالمے پر ہے۔

کیونکہ اسی وسیلے سے تمام احساسات و جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔

مکالمہ جتنا کردار کی تہذیب و معاشرت سے قریب ہوگا کردار اتنا ہی حقیقی ہوگا اسی لیے ارسطو نے مکالمے کو تاثر کہا ہے۔ وہ مکالمے کے متعلق لکھتا ہے کہ:

”تیسرا درجہ تاثر کو حاصل ہے اس عنصر کا تعلق ان تمام سچی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔ تاثرات میں جو کچھ کہا جاتا ہے سب شامل ہے۔ جو (بیان کیا جاتا ہے) خواہ وہ کسی امر کو مثبت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر یا محض کسی عام رائے کا اظہار کر لے۔“ ۲۵

مکالمہ چونکہ ترسیل (Communication) کا براہ راست اور سب سے موثر ذریعہ ہے لیکن ترسیل کے اور بھی ذرائع ہیں۔ لہذا مکالمے کی افضلیت کے باوجود اسٹیج ڈرامے میں حرکت و عمل بعض اوقات اولیت کا درجہ قائم کر لیتے ہیں اور مکالمے کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ریڈیائی ڈرامے سے قطع نظر ڈراما پہلے بصری آرٹ (Visual Art) ہے۔ لہذا مکالموں میں معروضیت لازمی ہے۔ ان کی اتنی ہی ضرورت ہوتی ہے جتنے سے عمل کی وضاحت اور جذبے کی صراحت ہو جائے۔ گویا ڈرامے میں مکالمے کی زیادتی اس کے تاثر کو مجروح کرتی ہے۔ کیونکہ ڈرامے میں کہنے سے زیادہ کرنے کی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے کہ مکالمے حرکت و عمل اور پلاٹ کو قوت و روانی بخشتے ہیں۔ لیکن بقول ریوٹی سرن شرما کہ:

”اسٹیج ڈرامے میں بہت سے بے لکھے مکالمے ہوتے ہیں۔ جو زبان سے نہیں جسمانی موجودگی یا حرکات و سکنات سے ادا کیے جاتے ہیں۔ مثلاً کوئی بچہ چُرا کر مٹھائی کھا رہا ہے۔ ماں چھپ کر بچے کی یہ حرکت دیکھتی ہے۔ وہ بچے کی شرارت اور بے خبری پر مسکراتی ہے اور پچھلی تمام چوریوں کا سبب جان کر ”اچھا تو یہ حرکتیں تم کرتے رہے ہو“ کے انداز میں گردن ہلاتی ہے۔ اور اطمینان کا گہرا سانس لے کر بنا کچھ کہے لوٹ جاتی ہے۔ صورت حال مکمل ہو گئی ڈرامہ آگے بڑھ گیا اور مزید پیچیدگیوں کے لیے زمین تیار ہو گئی مگر مکالمہ ایک بھی ادا نہیں ہوا۔“ ۲۶

یہاں پر شرما کے صرف ایک نکتے سے اختلاف کیا جاسکتا ہے کہ بدن، بدن کے اعضاء اور آنکھ وغیرہ کی ترسیل سے بات واضح ہوگئی، ڈراما آگے بڑھ گیا لیکن پیچیدگیوں کے لیے کوئی زمین ہموار نہیں ہوئی بلکہ پیچیدگیاں سلجھ گئیں۔ بہر کیف مکالموں کی اہمیت و افادیت اپنی جگہ مسلم ہے لیکن تب جبکہ ان میں برجستگی ہو یعنی موقعہ محل سے مناسبت ہو اور جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ مکالمے کردار کی تہذیب و معاشرت اور لسانی سروکار سے قربت رکھتے ہوں مثلاً اگر جنوبی ہندوستان کا کردار ہے تو وہ اقبال کو اقبال ہی کہے گا، اور کوہور کہے گا، وقت کو دوخت ادا کرے گا۔ اسی طریقے سے اگر تہذیب و معاشرت کا لحاظ رکھا جائے تو بھی کرداروں کے مکالمے اور انداز بیان میں تبدیلی آنا لازمی ہے۔ مثلاً اگر ایک ناخواندہ نوکر اردوے معلیٰ یا لکھنؤ کی شستہ و شریں زبان اور انداز بیان میں گفتگو کرے اور اس کی گفتگو میں حکمت و فلسفہ کی چاشنی ہو تو وہ مکالمہ غیر حقیقی ہوگا۔ اسی طریقے سے بہار کیچھ علاقوں کے باشندوں کی زبان اور ادائیگی مختلف ہوگی۔ مثلاً وہ تذکیر و تانیث اور واحد و جمع کی بہت کم پابندی کرے گا اور بعض علاقوں میں ’ز‘ کی جگہ ’ر‘ اور ’ز‘ کی جگہ ’ڈ‘ ادا کرے گا۔ جیسے کہ گھوڑے کو گھورا کہے گا یا سڑک کو سڑک ادا کرے گا۔ اس کے علاوہ ’ش‘ اور ’ز‘، ’ظ‘، ’ض‘ کی جگہ ’س‘ اور ’ج‘ کا استعمال کرے گا۔ کہنے کا اصل مدعا یہ ہے کہ اگر ڈرامے میں کردار اپنے علاقے، معاشرے اور تہذیب کی نمائندگی پوری صداقت کے ساتھ نہیں کرے گا تو نہ صرف کردار بلکہ پورے ڈرامے پر غیر حقیقی فضا قائم ہو جائے گی۔ محمد حسن نے اس بات پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا ہے کہ:

”اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے اور اس کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں۔ ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے۔ جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب و لہجہ الفاظ و محاورات پیشہ وارانہ اصطلاحیں اور جملے بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر

شخص اپنے الفاظ اور اعمال سے پہچانا جاتا ہے۔“ - ۲۷

محمد حسن کی باتوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ڈرامے میں مخصوص زبان کے علاوہ گفتگو، لہجہ اور پیشہ وارانہ اصطلاحات کی اہمیت بھی مسلم ہے اور اس سے پورا اتفاق کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً رام پور کے علاقے میں ’کیا کر رہے ہو‘ کو ’کیا کر رہا‘، کہاں جا رہے ہو کو ’کہاں جا رہا‘ ادا کیا جاتا ہے۔ اسی طرح پیشے کے لحاظ سے communities کے

مخصوص اصطلاحات ہوتے ہیں مثلاً غازی پور کے قصابوں میں کمزور جانور کے لیے ’سکھٹی‘، گوشت کے ناجائز کاروں کے لیے ’بڑا‘ اور پولیس کے لیے ’مہیلا‘ کی اصطلاح رائج ہے۔ تو اگر ان باریکیوں کا استعمال جن ڈراموں میں ہوا ہے انہیں دیکھتے یا سنتے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ ڈرامے کا ماحول بول رہا ہے۔ مکالموں میں متعلقہ معاشرے کی صحیح عکاسی ہو رہی ہے، تہذیبی عوامل بخوبی اپنا کام کر رہے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ ان باتوں کے علاوہ مکالمے کا اختصار ڈرامے کا حسن ہوتا ہے۔ لہذا اگر مکالمے کا مجموعی محاکمہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس کا رشتہ کردار کی تہذیب و معاشرت، ڈرامے میں پیش کی گئی صورت، ڈرامے کے مجموعی رنگ و آہنگ اور ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیت و باریک بینی کے ساتھ اس کے موزوں لسانی کلیے سے بھی ہوتی ہے۔ اس نکتے کا قدرے تفصیلی جائزہ لیتے ہوئے حنیف فوق نے لکھا ہے کہ:

”ادب کے تمام شہ پارے الفاظ ہی کے ذریعہ ہم تک پہنچے ہیں۔ اس لیے ڈرامہ میں بھی مکالموں کی زبان بنیادی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ زبان ہی ڈرامائی تصورات کو روشنی اور زندگی بخشتی ہے..... اس میں شک نہیں کہ ڈرامہ تصور سے زیادہ زبان کی مدد سے لکھا جاتا ہے۔ کیونکہ زبان تصور کا مادی پیکر ہے۔ اس اعتبار سے ڈرامہ کی زبان میں کرداروں کے انکشاف اور پلاٹ کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ وہ طلسمی عنصر بھی ہونا چاہیے جو خیال و تصور کو مادی زندگی سے ہم آہنگ کر کے انسانی بصیرت کے لیے نئے امکانات کے دریچے واکر دیتا ہے۔ لیکن ڈرامہ کے مخصوص فن میں لفظوں کے اس جادو کو محض خیال آرائی، نغمہ سرائی یا فلك پروازی کے بجائے انسانی تہذیب و معاشرت، انسانی عمل یا انسانی مسائل کی روشنی میں ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ جیتے جاگتے اور سانس لیتے ہوئے انسانوں کی نمائندگی کرتا ہے چنانچہ ڈرامہ نگار لفظوں میں خیال اور جذبہ کو متحرک کرنے کی صلاحیت سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔“ ۲۸

۴۔ زبان:

زبان مکالمے کا ذریعہ ہے اور مکالمہ کرداروں کی گفتگو کا۔ ارسطو کے نزدیک زبان الفاظ کے ذریعے تاثرات کا اظہار ہے۔ ڈراما خواہ منظوم ہو یا نثر میں ہو، زبان کی اہمیت بہر کیف مسلم ہے۔ ہر چند کہ ڈرامے کے ناقدین نے مختلف قسم کی آراء پیش کی ہیں۔ مثلاً محمد حسن ڈرامے کی زبان پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”نثری ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما، ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے۔ اور نثر میں زیادہ بے تکلف اور فطری انداز برقرار رہتا ہے۔ لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے۔ خصوصاً اس وقت جب اس کا دوسرے فنون لطیفہ سے گہرا تعلق ہے۔“ ۲۹

لیکن جب ہم ڈرامے میں روزمرہ کی زبان اور اس زبان سے پیدا ہونے والے حقیقی رنگ پر غور کرتے ہیں تو شاعری کم سے کم ڈرامے کے لیے مناسب نہیں لگتی (ڈرامائیت کا مسئلہ الگ ہے) مگر یہ بات بھی نہیں بھولنی چاہیے کہ ڈرامے کی زبان کا انحصار ڈرامے کے موضوع اور اس میں پیش کیے گئے ماحول پر ہوتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے مکالمے کے تحت بحث کی جا چکی ہے کہ ماحول اور معاشرے کے مطابق کرداروں کی نفسیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے مکالمے وضع کرنا چاہئیں۔ اور موضوع کے ضمن میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈراما اگر تاریخی ہے تو اس کے پیش منظر کی رعایت سے زبان بھی استعمال کی جانی چاہیے۔ مثلاً ڈرامے میں اگر قطب شاہی دور یا عادل شاہی عہد کو موضوع بنایا گیا ہے تو اس وقت کی دکنی اردو کے مطابق زبان یا مکالمے ہوں۔ اسی طرح اگر قلعہ معلیٰ کی طرز زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے تو وہ تمام آداب جو مغلوں سے منسوب ہیں، ان کا تذکرہ اردوئے معلیٰ میں ہی ہونا مناسب ہے۔ اس سلسلے میں محمد اسلم قریشی نے قدرے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

”پہلے تو یہی کہ ڈرامے کی نمائش میں محدود وقت کا تعین ڈراما نگار کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے موضوع کے نمایاں پہلوؤں کو منتخب کر لے اور فروعات کو ترک کر دے، وہ کرداروں کی گفتگو میں احتیاط سے کام لے، وہ الفاظ کے انتخاب میں موزونیت اور کفایت کو پیش نظر رکھے، مکالمے میں روزمرہ زندگی کی طوالت، بے ربطی، تکرار اور

ابہام نہ ہو۔ چنانچہ ڈرامائی مکالمے میں بہت ایجاز سے کام لیتا ہے۔ اس اختصار کے ساتھ ساتھ مکالمہ صاف اور واضح بھی ہونا چاہئیے، اس لحاظ سے ڈرامائی بات چیت ہماری شب و روز زندگی سے بالکل مختلف ہو جاتی ہے۔ ایک اور فرق یہ بھی ہوتا ہے کہ ہر کردار بہترین الفاظ میں اپنا مافی الضمیر بیان کرتا ہے۔ سننے والا بلا تامل اس کا مفہوم سمجھ جاتا ہے۔ روزانہ زندگی میں اتنے جچے تلے جملے اور الفاظ کا رکھ رکاوٹ نہیں ہوتا اور بغیر توقف کے دوسروں کے مطالب کو صحیح طور پر سمجھا نہیں جاتا۔

دوسرے یہ کہ تماشائی کہانی کی مکمل تفہیم چاہتے ہیں۔ ڈراما نگار ہمیشہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو مصنف اور اس کے تماشائیوں میں مشترک ہو، جو زبان عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہو، اسی لیے ضروری ہے کہ ایران میں یونانی المیہ پیش کرتے ہوئے فارسی زبان کو اختیار کیا جائے یا سنسکرت کی کہانی ہمارے سامنے کھیلنے وقت اس کو اردو کا جامہ پہنایا جائے۔ برطانیہ میں لازمی ہے کہ جو لیس سیزر اور رومیو ہملٹ میں لا طینی، اطالوی اور اہل ڈنمارک کی زبان بولنے کے بجائے انگریزی میں گفتگو کریں۔“ ۳۰

گویا ڈرامے میں وہی بولی استعمال کی جانی چاہیے جو موضوع، ماحول، عہد اور مقام کے لحاظ سے مناسب ہو۔

۵۔ موسیقی:

ارسطو موسیقی کو پانچواں درجہ دیتا ہے اور اپنی پسندیدگی کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ موسیقی المیہ کے تمام مسرت بخشے والے وسائل میں سب سے افضل ہے۔ اور ارسطو کے اس نظریے سے پوری طرح اتفاق کیا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ فنون لطیفہ میں موسیقی کو نہ صرف اس بنیاد پر اولیت حاصل ہے کہ وہ سماعت کو بھلی لگتی ہے بلکہ یہ بھی اس کی اہم خوبی ہے کہ سماعت کے ذریعے وہ انسان کے سبھی حواس کو متاثر کرتی ہے۔ دوسرا لائق توجہ نکتہ یہ ہے کہ موسیقی میں جو ایجاز و اختصار کی خوبی ہوتی ہے وہ فنون لطیفہ کے دیگر اقسام میں بہت کم دیکھنے کو ملتی ہے۔ موسیقی صدیوں کے فاصلے اور ہزاروں جملوں کے تاثر کو ایک لمحے میں مکمل کر لیتی ہے۔

لوئی میک نیز نے موسیقی کی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”صرف الفاظ کے مقابلے موسیقی زیادہ تیزی سے جذباتی ماحول کی تخلیق اور موڈ کی تبدیلی کے علاوہ نظر کی کمی کا ازالہ کر سکتی ہے۔“ ۳۱

موسیقی کی اہمیت و افادیت کے علاوہ ڈرامے کے تعلق سے ایک بات اور ملحوظ رکھنی چاہیے کہ ڈرامے میں اس کا استعمال موقع و محل کے مطابق ہو اور اس لحاظ سے ہو کہ اداکاروں کی آواز پر اس کا اثر نہ پڑے۔ مثلاً بعض اوقات اس قدر Loud Music کا استعمال کر دیا جاتا ہے کہ اس کی گھن گرج میں مکالمے کھو کر رہ جاتے ہیں۔ لہذا موسیقار کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ سازوں کی آواز اداکاروں اور تماشاویوں کے درمیان حائل نہ ہو۔ عشرت رحمانی نے موسیقی کی اہمیت اور موسیقار کی مناسبت سے بڑے پتے کی بات کی ہے۔ عشرت نے لکھا ہے کہ:

”بہر صورت موسیقی خواہ کسی نوعیت کی ہو اس کی سب سے بڑی خصوصیت اور کمال یہی ہے کہ مناسب سازوں کا متناسب تال میل ہو۔ اور ہم آہنگی کو ہر موقعہ پر برقرار رکھا جائے۔ ڈراما نگار کا فرض مکالموں کی برجستگی اور زبان و بیان کی موزونیت سے ادا ہوتا ہے۔ اداکاروں کا کمال ان مکالموں اور عملی حرکات کی مناسب ادائیگی سے ظاہر ہوتا ہے۔ اسی طرح نغمہ کار اور ساز کار موزوں بر محل اور دل نواز، خوش آئند موسیقی کے ذریعہ تمثیل میں رنگ اور اثر پیدا کرنے کے لیے برابر ذمہ دار ہوتے ہیں۔ اس لیے تھیٹر کی موسیق عام فنِ موسیقی سے جدا گانہ ہے۔ جس کے انداز و اسلوب عملی فن کاری کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ اسی لیے یہ ڈرامائی یا تمثیلی موسیقی کہلاتی ہے۔“ ۳۲

۶۔ ارسطو کے مطابق آرائش کو چھٹا مقام حاصل ہے۔ بقول عزیز احمد کہ وہ (ارسطو) آرائش کے اثر کا معترف ہوتے ہوئے بھی اسے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ اس کا خیال ہے کہ اس کا تعلق شاعر سے زیادہ کاریگر سے ہے۔ (فنِ شاعری: ۱۹۷۷ء، ص ۵۷) لیکن آرائش پر قدرے تفصیل سے گفتگو کرنا اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بہت ساری جہات ہیں۔ اور ان کے متعلق غور کرنے پر اکثر اشکال و ابہام کا شبہ ہوتا ہے۔ مثلاً آرائش میں کیا

صرف اداکاروں کے لباس اور میک اپ کو ہی شامل کیا جانا چاہیے یا کہ تھیٹر کی آراستگی، روشنی اور رنگ و روغن (Light & Sheds) اور اسٹیج کی تزئین بھی اسی دائرہ کار میں آتے ہیں۔ اس ابہام کا ازالہ تفصیل کا متقاضی ہے۔ لہذا سب سے پہلے تھیٹر کی آراستگی پر گفتگو کرنا مناسب ہوگا۔ تھیٹر کی آرائش کے متعلق قدیم یونانی ڈرامے کے عہد سے عصر حاضر تک مختلف ممالک میں مختلف قسم کے نظریات وضع ہوئے ہیں اور ان میں اختلاف کی صورت زیادہ شدت سے نمایاں ہے۔ مثلاً یونانی تھیٹر ایک طرح کھلا تھیٹر (Open Theatre) ہوتا تھا۔ اسی طریقے سے روسی تھیٹر بھی Indoor نہیں ہوتا۔ ہندوستانی منچ کی روایت میں تزئین و آرائش کی تصنع اور تکلف آمیز طریقہ بتایا جاتا تھا جس سے اصلیت کا حسن زائل ہونے کا خدشہ ہوتا تھا۔ ہندوستانی ڈراما نگاری کی روایت سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ آرائش کے بجائے اداکار کے اظہار کلام، مکالمے کی مترنم کیفیت اور اداکاری کی باریکیوں سے مناظر تخلیق کیے جاتے تھے۔ لہذا آرائش و تزئین کو عامیانہ طریقہ تسلیم کیا جاتا تھا۔ ہندوستان میں بھی ڈرامے کی نمائش کا آغاز Open Theatre کے ذریعے ہی ہوا۔ یونان، روس اور ہندوستان کے برعکس انگلینڈ اور امریکہ میں تھیٹر کی آرائش و زیبائش پر زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ بہر کیف دورِ حاضر میں ڈرامے کی پیش کش کی دونوں صورتیں معتبر اور مقبول ہیں۔ بقول عشرت رحمانی:

”کہیں نشست (Auditorium) کو زیادہ آرام دہ بنانے کی تجویز پر عمل کیا جاتا ہے۔ کوئی فن دان گھومنے والے اسٹیج (Revolving Stage) کو ترجیح دیتا ہے۔ کوئی ماہر کئی منزل کی عمارت چاہتا ہے۔ کوئی سادگی اور مناظر کی کم سے کم تبدیلی کے حق میں ہے۔ تو کسی کی رائے ہے کہ زیادہ سے زیادہ منظر تبدیل ہونا مناسب ہے۔ انگلستان کے جدید ترقی یافتہ تھیٹر کے لئے گارڈن کریگ اور ایڈلف الپی کی مساعی قابلِ قدر ثابت ہوئی ہیں جو عمارت کی بہتر سے بہتر آراستگی کے حسنِ انتظام کی تائید میں ہر ممکن سہولت اور آرائش و زیبائش کے لیے مصروفِ کار رہے ہیں۔“ ۳۳

اسٹیج کی آرائش میں روشنی (Lighting) کا اہم رول ہوتا ہے۔ کیونکہ اسٹیج پر الفاظ کے عمل سے زیادہ اداکاروں کے حرکات و سکنات ان کی نفسیاتی صورتِ حال اور جذبات کو موثر بنانے کے لیے Face expression مناسب طریقے سے روشنی کے ذریعے ہی ظاہر ہوتے ہیں۔ اور روشنی میں رنگوں کا استعمال

ڈرامے کے ماحول کو قوت بخشتا ہے۔ اس پر حقیقی فضا قائم کرتا ہے۔ اسٹیج کی آرائش کی آرائش کے لیے دیگر اشیاء میں پردے، اور ان پر بنائے گئے مناظر کا ذکر محض اس لیے ضروری ہے کہ ان کا استعمال کیا جاتا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ یہ ڈرامے کے بدلتے ماحول کا ساتھ نہیں دے پاتے۔ آج کے دور میں سوائے ڈرامپ سین کے ان کا استعمال نہیں ہوتا۔ تیسری قسم میک اپ ہے۔ اس میں میک اپ اور لباس (Make up & Costume) دونوں شامل ہیں۔ یہ دونوں کردار کی شخصیت کو اصلیت کا جامہ پہنانے میں معاون ہوتے ہیں۔ اور ان کا استعمال کرداروں کو زمانے، رتبے اور ان کی جمالیاتی حس کے لحاظ سے ہوتا ہے۔ میک اپ کے علاوہ خول (Mask) کا استعمال بھی کیا جا رہا ہے۔

(د) ڈرامے کے داخلی عناصر:

ڈرامے کے داخلی عناصر سے مراد اس کی باطنی خصوصیات سے ہے۔ ڈرامے کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تسلسل، موزونیت اور ارتکاز کے ساتھ ساتھ عمل میں بلوغت (Maturity in action)، واقعات میں منطقی ربط، مکالموں میں فطری روانی اور نقطہ نظر میں توازن کا ہونا لازمی ہے۔ کیوں کہ انہیں اوصاف سے ڈرامے کے مقاصد کی تکمیل ہوتی ہے۔ گویا اپنے ہر جُز میں باہم ربط کی بنا پر ہی ڈراما سامع یا ناظر کے دل و دماغ پر حکمرانی کرتا ہے۔ ڈرامے میں سامع یا ناظر کو ہر لحظہ یہ محسوس ہونا چاہئے بلکہ اُس کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہونا چاہئے کہ اب کیا ہوگا؟ اس کے بعد کیا ہوگا، اس کے بعد جو ہوگا اُس کے بعد کیا ہوگا؟ اسی بے چینی کی کیفیت کو ڈرامائی اصطلاح میں تذبذب کہتے ہیں۔ تذبذب کی بدولت ہی سامع یا ناظر میں تجسس پیدا ہوتا ہے اور اس کے اندر انتظار کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ بقول محمد اسلم قریشی:

”ڈراما یا ڈرامائی کے مطالب میں ’غیر متوقع‘ ہونے کا احساس شامل

ہوتا ہے اس سے کچھ اس انداز کی وضاحت ہوتی ہے جیسے کسی غیر

معمولی حادثے پر یا زندگی کے کسی تعجب خیز واقعے کو سُن کر ایک

دھچکا سا محسوس ہو۔ اس حقیقت کے پیش نظر ڈرامائی، کا جو

مفہوم عموماً سمجھا جاتا ہے اور جس انداز میں آزادانہ مستعمل ہے

اس میں اساسی طور پر تعجب، خیز، غیر متوقع اور دھچکا لگانے والی

چیز کا احساس مضمّن ہوتا ہے۔“ ۳۴

گویا ڈرامے کی کیفیت کو پُر اثر، دلچسپ اور دیر پا بنانے میں ڈرامے کے غیر متوقع واقعات و حادثات کے

ساتھ غیر متوقع نتائج اہم رول ادا کرتے ہیں۔ کیونکہ ڈرامے کا یہ ’غیر متوقع پن‘ سامعین یا تماشاویوں میں حیرت و استعجاب پیدا کرتا ہے۔ یعنی ڈرامے میں ٹکراؤ اور کشمکش کا انحصار ڈرامے کی انہیں مذکورہ صفتوں پر ہوتا ہے۔ اس ضمن میں اے۔ بی۔ اشرف کا بیان وضاحت کا ضامن ہوگا۔

”..... وہ شے جو ڈراما کی اساس کہلاتی ہے ٹکراؤ اور کشمکش ہے۔

(Confeliction) جو مخالف قوتوں کے باہم متحارب ہونے پر رونما ہوتی

ہے۔ واقعات کی اٹھان، ان کا عروج و اختتام، اسی تصادم کا مرہون

منت ہے۔“ ۳۵

یہی وجہ ہے کہ کشمکش ڈرامے کا بے حد اہم جز تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس کی مختلف صورتیں ہو سکتی ہیں کبھی دو افراد کے درمیان کشمکش ہوتی ہے، کبھی فرد اور سماج کے مابین اور کبھی خود انسان کے باطن میں کشمکش چلتی رہتی ہے۔ اس کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے محمد اسلم قریشی نے لکھا ہے کہ:

”اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تصادم ڈرامے کی اساس

ہے۔ اس سے پلاٹ میں عمل و حرکت کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ تصادم یا

ٹکراؤ ڈرامائی عمل کے لیے تازیانے کا کام دیتا ہے۔ تصادم کے بغیر

ڈرامے کا وجود ناممکن ہے۔ ڈراما نگار زندگی کے دو اختلافات کے

درمیان کشمکش دکھاتا ہے اور اس کشمکش کی شدت تصادم پیدا

کرتی ہے۔“ ۳۶

تصادم کی دو قسمیں ہیں: داخلی اور خارجی یا ظاہری اور باطنی، خارجی تصادم دو قوتوں، دو کرداروں، دو طبقوں یا دو تہذیبوں کی کشمکش اور ٹکراؤ سے علاقہ رکھتا ہے۔ قدیم سنسکرت اور یونانی ڈراموں میں کرداروں (انسانی کردار) اور مافوق الفطری قوتوں کا تصادم مقبول تھا۔ اسی طریقے سے کلاسیکی یورپی اور ہندوستانی ڈراموں میں بھی تصادم کی کارفرمائی عموماً دو افراد (ہیرو اور ولن) یا دو طبقوں یا گروہوں میں ملتی ہے۔ اس ظاہری یا خارجی تصادم کے علاوہ اس کی دوسری صورت باطنی یا داخلی ہوتی ہے۔ داخلی تصادم میں ایک شخص کا دوسرے شخص سے ٹکراؤ یا الجھاؤ کے بجائے ایک فرد کے ذہن میں ایک خواہش کا دوسری خواہش سے اور ایک جذبے کا دوسرے جذبے سے یا پھر امکان کا ایقان سے سروکار ہوتا ہے۔ لیکن جہاں خارجی اور داخلی تصادم مجتمع ہو جاتے ہیں وہاں ڈراما زندگی کی معراج ہو جاتا ہے۔ اردو میں اس کی غالباً سب سے عمدہ مثال انارکلی اور بالخصوص اکبر کا کردار ہے۔ ہر چند کہ خارجی اور داخلی دونوں

صورتیں ڈرامے کی روح کو قوت بخشی ہیں تاہم داخلی صورت اپنے نفسیاتی دائرہ کار کی بدولت زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ خارجی تصادم کے زیادہ تر نمونے طریقہ یا الم طریقہ میں دیکھنے کو ملتے ہیں جب کہ داخلی تصادم المیہ میں پایا جاتا ہے۔ ڈرامے میں تصادم کے مناسب استعمال پر روشنی ڈالتے ہوئے عشرت رحمانی نے لکھا ہے کہ:

”تصادم کی ہر کیفیت کو دلچسپ اور کامیاب منزل میں داخل کرنے کے لئے حیاتِ انسانی کا نفسیاتی مطالعہ بے حد ضروری ہے اور ان کی تمام فطری خصوصیات کو بخوبی سامنے رکھنا لازمی ہے۔ تاکہ کسی نوع کے تصادم کے اظہار میں غیر مناسب مبالغہ نہ ہو۔ اور اس عملی کشاکش کو کامیابی و دلچسپی سے نبھایا جا سکے۔“ ۳۷

ڈرامے کے فن میں وحدتوں کا تصور ایک مستحکم روایت کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامے کے پلاٹ اور تدبیرگری میں وحدتِ ثلاثہ کو لازم قرار دیا گیا ہے۔ یہ تین وحدتیں۔ یعنی وحدتِ عمل، وحدتِ زماں اور وحدتِ مکاں، قدیم یونانی ڈراموں سے عصر حاضر تک ڈراما نگار کو اپنا پابند بناتی رہی ہیں لیکن بعض عظیم ڈراما نگاروں نے وحدت کی روایت سے انحراف بھی کیا ہے۔ اس کی سب سے عمدہ مثال شیکسپیر ہے۔ بہر کیف ڈرامے میں وحدت کا تصور بھی ارسطو کی دین ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں وحدتِ عمل کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور وحدتِ زماں کے متعلق چند اشارے کیے ہیں۔ لیکن وحدتِ مکاں کو ڈرامے کے نقادوں نے اُس کے نام سے جوڑ دیا ہے۔ ان تین وحدتوں کے اعتدال پسندانہ استعمال سے ایک چوتھی وحدت پیدا ہوتی ہے جو بہت اہم ہے وہ ہے وحدتِ تاثر۔ لیکن سب سے پہلے وحدتِ عمل پر ایک نظر۔

(۱) وحدتِ عمل (Unity of Action):

وحدتِ عمل سے مراد یہ ہے کہ ڈرامے میں ایک مسلسل اور مکمل پلاٹ ہو یعنی پلاٹ کی ابتدا وسط اور اختتام میں ایک ربط ہو۔ بوطیقا کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کسی ڈرامے میں کوئی ضمنی پلاٹ شامل نہ کیا جائے بہ الفاظ دیگر المیہ اور طریقہ کا امتزاج ممنوع ہے۔ ارسطو اس کی دلیل کچھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ جس طرح تقلیدی فنون میں ایک نقل ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اسی طریقے سے اس صورت میں بھی چونکہ روداد (پلاٹ) ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہئے جو واحد اور مکمل ہو۔ اور اس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے۔ ارسطو اس نقطہ نظر کے تحت اکہری ترتیب کی روداد کو دہری ترتیب کی روداد پر فوقیت دیتا ہے۔ گویا پلاٹ میں ایک ہی نوعیت

کے واقعات کا ہونا لازمی ہے اور ضمنی پلاٹ کو ممنوع اس لیے قرار دیا گیا ہے کہ اس بنیادی جذبے یا عمل کا تاثر کم ہو جاتا ہے۔ وحدتِ عمل کے متعلق ارسطو کا نقطہ نظر خاصا غیر فطری معلوم ہوتا ہے یہی سبب ہے کہ اس کی تردید و مخالفت نے شدت اختیار کر لی۔ پلاٹ کی وحدت سے ارسطو نے جو مراد لیا وہ یہ کہ یہ ایک مکمل اکائی ہے جب کہ پلاٹ واقعات کی مختلف کڑیوں سے جڑ کر مکمل ہوتا ہے ہاں اس میں ایک نوع کا ذہنی، جذباتی اور عملی ربط ضرور ہوتا ہے۔ ارسطو کے اس نظریے کے حامیوں میں لوپ ڈی ویک (Lope de Vega) سڈ نے (Sidney) اور ایڈیشن (Addison) کے نظریات اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ تینوں مفکرین ڈرامے کے مرکزی پلاٹ میں کسی ضمنی قصے کی شمولیت کو ممنوع قرار دیتے ہیں گویا ان کے نزدیک المیہ اور طربیہ کا امتزاج غیر مناسب ہے۔ لیکن ان علماء کے نظریات کے برعکس عہد الزبیتہ کے ڈراما نگاروں نے الم ناک قصوں کے دوش بدوش تفریحی قصوں کو ایک ہی ڈرامے کے پلاٹ میں پیش کیا اور کامیاب رہے۔ اس عہد کے الم طربیہ ڈراموں کی کامیابی کا انحصار فطرت پسندی پر ہے۔ فطرت پسند ڈراما نگاروں اور نقادوں کا کہنا ہے کہ زندگی کی فطری عکاسی ہیجان و مسرت کے امتزاج سے ہی ممکن ہے۔ اس ضمن میں ڈریڈن (Dryden) اور جانسن (Johnson) کے خیالات اہم ہیں۔

(۲) وحدتِ زمان (Unity of Time)

اس وحدت کے متعلق بوطیقا میں چند اشارے کیے گئے ہیں۔ ارسطو نے المیہ اور رزمیہ شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتیٰ الامکان اس کا عمل آفتاب

کی ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت کا) پابند رہے۔

لیکن رزمیہ شاعری کے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔“ ۳۸

ارسطو کے اس اشارے کی تشریح مختلف زبانوں میں مختلف ممالک کے متعدد نقادوں نے اپنے اپنے طریقے سے کی ہے۔ بعض نے گردشِ آفتاب سے بارہ گھنٹے مراد لئے اور بعض نے چوبیس اور تیس گھنٹے۔ میگگی (Meggi) نے اس مدت میں تخفیف کرتے ہوئے تین گھنٹے مقرر کیے۔ دراصل ارسطو کا یہ نظریہ مبہم ہے۔ اس سے کہیں یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ ٹریجڈی کے عمل سے پلاٹ کا اندرونی وقت مراد لیا گیا ہے یا کہ ڈرامے میں پیش کیے گئے قصے کا زمانہ۔ اس ضمن میں شارحین بوطیقا (عزیز احمد، شمس الرحمن فاروقی اور جمیل جالبی) کے خیالات سے یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ ڈرامے کے اندر جو واقعات پیش کیے گئے ہیں وہ ایک دن کے عرصے کو محیط ہوں۔ دراصل وحدتِ زمان کا تعلق پلاٹ کے اندرونی وقت سے ہونا چاہئے کیونکہ ڈرامے کے تاثر کو برقرار رکھنے میں پیش کش کی

مدت اس قدر اہم معلوم نہیں ہوتی جتنا کہ ڈرامے میں پیش کیے گئے وقت (مدت) کی۔ پھر یہ کہ پیش کش کی مدت کا ڈرامے کے دیگر وحدتوں سے کوئی منطقی تعلق نظر نہیں آتا۔

(۳) وحدتِ مکاں (Unity of Place)

وحدتِ مکاں کے یہ معنی ہیں کہ ڈرامے کا عمل ایک ہی جگہ سے تعلق رکھتا ہو۔ دراصل یہ وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کا منطقی نتیجہ ہے۔ لیکن یہ منطق وقت کا ساتھ نہیں دے سکی۔ عہدِ قدیم میں نہ ہی اسٹیج کے وسائل اس قدر ترقی یافتہ تھے اور نہ ہی قاری کے ذہن و شعور کو اس درجہ متحرک اور معتبر تسلیم کیا جاتا تھا کہ وہ زمان و مکان کی تبدیلیوں کو اسٹیج پر ایک معینہ اور قدرے قلیل مدت میں تسلیم کر لے۔ لیکن معاصر اسٹیج ڈراما اس قدر ترقی یافتہ ہو چکا ہے کہ ان تبدیلیوں کو بخوبی عملی طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

وحدتِ مکاں پر مزید تفصیلی گفتگو کرنے سے پہلے ایک مغالطے کو دور کرنا زیادہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ وحدتِ مکاں کا تعلق جن لوگوں نے ارسطو سے جوڑا ہے وہ بوطیقا کو اچھی طرح سمجھنے سے قاصر رہے ہیں۔ دراصل وحدتِ مکاں کا تصور اٹلی کے ناقدین کا وضع کردہ ہے۔ اس نکتے کے متعلق اے۔ بی۔ اشرف نے لکھا ہے کہ:

”وحدتِ مکاں کو اٹلی کے ناقدین نے ارسطو کے اس بیان سے اخذ کر کے غلطی سے اس کے ساتھ منسوب کر دیا کہ ’ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب کی پابند رہے‘۔ نشاۃ الثانیہ کے تمام ڈراما نویسوں نے اس کی تقلید کی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وحدتِ مکاں کی حیثیت محض اضافی ہے۔ یہ دراصل وحدتِ زمان اور وحدتِ عمل ہی کا ایک حصہ ہے۔“ ۳۹

عزیز احمد نے بھی اس کی اہمیت اور عملی سروکار کو بے معنی قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

”اس اصول کو وضع کرنے کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ چونکہ یونانی اسٹیج پر پرو سینم کا استعمال نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لئے ضروری ہے۔“ ۴۰

سنسکرت ڈرامے میں بھی پرو سینم کا رواج نہیں تھا لیکن اس میں سوتر دھارا اپنے مکالموں یا تشریح سے اس خلا کو پُر کر دیتا تھا۔

(۴) وحدتِ تاثر (Unity of Expression)

مذکورہ تینوں وحدتیں اس لیے استعمال کی جاتی ہیں تاکہ ڈرامے میں وحدتِ تاثر قائم ہو سکے۔ حالانکہ ظاہری طور پر اس کا تعلق وحدتِ تلاش سے نہ کے برابر ہے۔ لیکن ڈراما نگار جب کسی مرکزی خیال کو ڈرامے میں ایک مخصوص فضا قائم کرنے کی غرض سے اتحادِ عمل اور کرداروں کی تشخیص و تکمیل کے متعلق سوچتا ہے اور اسے عملی جامہ پہنانے کا ارادہ کرتا ہے تو وحدتِ تاثر ہی اس کی بنیاد ثابت ہوتی ہے۔

محمد اسلم قریشی نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ:

”عام زندگی کا مطالعہ کریں تو آنسو اور تبسم، رنج و راحت، غم و مسرت ایک ساتھ چلتے نظر آتے ہیں، ان عناصر کا گہرا تعلق ہے۔ تخلیقی ادوار میں یہ بے کم و کاست ہر ادب میں پہلو بہ پہلو پیش کیے جاتے ہیں۔ اگر غور کیا جائے تو یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ حقیقتاً ڈرامے کا دار و مدار اس کے مجموعی تاثر پر ہے۔..... اگر المیہ و طربیہ کو اس طرح ایک دوسرے میں سمو دیا جائے کہ وہ ہم آہنگ ہو جائیں تو اس کے اسی مجموعی تاثر کی بنا پر وہ کامیاب تخلیق شمار کی جا سکتی ہے۔“^{۴۱}

گویا تمام وحدتوں کی روح رواں وحدتِ تاثر ہے۔ جیسا کہ وحدتوں پر گفتگو کرتے ہوئے شروع ہی میں عرض کیا جا چکا ہے کہ اجتماع اور ارتکاز ڈرامے کے لیے لازمی شے ہیں اور یہی وحدتِ تاثر کے متقاضی ہوتی ہیں۔ یہ عجیب حسنِ اتفاق ہے کہ مغرب میں وحدتِ تاثر کو جن اوصاف کی بنا پر اہمیت حاصل ہے ہندوستانی ڈرامے میں وہی اوصاف اور اہمیت رس سے متصل ہیں۔

(B) ریڈیائی ڈرامے کا فن اور اس کی ہیئت

ڈراما سب سے پہلے ڈراما ہوتا ہے اس کے بعد اسے اظہار کے ذرائع کی بنا پر منقسم کر کے اس کے نام کو مختلف صفتوں سے متصل کیا جاتا ہے۔ مثلاً اسٹیج ڈراما، ریڈیو ڈراما، ٹیلی ویژن ڈراما یا ادبی ڈراما اسی طریقے سے موضوع اور تکنیک کی بنا پر بھی ڈرامے کو مختلف صفتوں سے جوڑ کر الگ الگ نام دیے جاتے ہیں۔ مثلاً المیہ، طربیہ، میلو ڈراما، فارس وغیرہ وغیرہ۔ یہی نوعیت بہ لحاظ موضوع بھی برقرار رہتی ہے مثال کے طور پر سماجی ڈراما، تاریخی ڈراما، نفسیاتی ڈراما وغیرہ۔ بہر کیف ڈرامے کا محاکمہ فن اور ہیئت کے لحاظ سے کیا جائے تو بقول جان ڈالمین John Dolmen:

”کسی بھی تخلیق کو فن کا روپ اسی وقت دیا جا سکتا ہے جب کہ

اس کی بنیاد ان سات صفات پر ہو:

۱. وحدت یعنی مقصد و تاثر

۲. زور یعنی اہم ترین عناصر کا امتیاز یا اہم بات کی غیر اہم باتوں سے

علاحدگی

۳. لے یعنی روانی کا دلچسپ آہنگ

۴. توازن یعنی آرائش و تزئین کا آہنگ

۵. تناسب یعنی مقصد اور اظہار، اجمال و تفصیل، کہانی اور پلاٹ کا

فنی طور پر ہم وزن ہونا

۶. تطابق یعنی تخلیق کے مختلف مدارج کا ہم آہنگ ہونا

۷. فطری سادگی اور سہولیت یعنی اظہار و ابلاغ اور تفہیم و

پسندیدگی میں آسانی“

ڈالمین کے اس نظریے کا احاطہ کرتے ہوئے عمیق حنفی نے نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

”ریڈیو ڈرامے میں یہ تمام عناصر ہوتے ہیں اور تسلیم کیا جاتا ہے کہ

ان عناصر کا ہونا ضروری ہے۔ اس لئے اسے فنون لطیفہ کے دائرے سے

کوئی خارج نہیں کر سکتا۔“

گویا ریڈیو ڈراما اولاً ڈراما ہے۔ اور جیسا کہ واضح ہے۔ تکنیکی اور فنی امتیازات کی بنا پر ہر صنف اپنی

انفرادیت قائم کرتی ہے مگر بنیادی شرائط اور لوازم ایک جیسے ہی ہوتے ہیں لہذا ڈراما خواہ اسٹیج کا ہو یا ریڈیو کا ان کی بنیادی شرائط اور لوازمات ایک ہیں۔ مگر جب ہم ڈرامے کے اظہار کی صورتوں پر نظر ڈالتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامے کے اظہار کی جتنی صورتیں ہمارے سامنے آچکی ہیں ان کو کم از کم چار وسائل ابلاغ کے ذریعے سمجھا جاسکتا ہے۔

(۱) تھیٹر (۲) ریڈیو (۳) ٹیلی ویژن (۴) تحریر

ان میں آخر الذکر کا تعلق کتابی یا ادبی ڈرامے سے ہے یعنی ایسا ڈراما جو پڑھنے کے لیے لکھا جاتا ہے یا جنہیں رسائل میں شائع کرنے یا کرانے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ بہر کیف فی الوقت ریڈیو ڈرامے سے سروکار ہے۔ ریڈیو ڈراما ظاہری طور پر ایک صوتی کھیل ہوتا ہے جسے صرف سنا جاتا ہے۔ یہ آوازوں کی دنیا میں اپنا عمل جاری رکھتا ہے۔ اس کے سبھی تجربات آوازوں کے وسیلے سے ہی رو بہ عمل ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں پیش کی جانے والی کیفیات، جذبات اور تصادمات کی جتنی بھی صورتیں ہیں ان کا اظہار آواز کے ہی تب و تاب، نشیب و فراز اور بیچ و خم سے ہوتا ہے۔ آوازوں سے ہی غم و مسرت کا اظہار ہوتا ہے۔ آواز ہی غصہ و شادمانی کو ظاہر کرنے کا ذریعہ ہوتی ہیں۔ آواز ہی مناظر کی تشکیل کرتی ہیں اور آواز ہی کرداروں کی نفسیات کو بروئے کار لاتی ہیں۔ گویا آواز ہی کے ذریعے کرداروں کے ظاہر و باطن اور ڈرامے کی پوری فضا اپنی تمام جزئیات کے ساتھ سامع تک پہنچتی ہے۔ لہذا آواز کو ہی ریڈیو ڈرامے کی غرض و غایت تسلیم کیا جانا چاہئے۔ بہ الفاظ دیگر ’ریڈیو ڈراما پوری طرح سے سننے کا آرٹ ہے۔ آواز اس کی بنیاد ہے۔ ساز و آواز اس کے اظہار کی قوت ہیں۔ جو کام مصور رنگ کے ذریعے کرتا ہے وہی کام ریڈیائی ڈراما نگار اور ہدایت کار آوازوں کے ذریعے کرتے ہیں۔ ریڈیائی ڈرامے میں آواز کو استعمال کرنے کی تین صورتیں ہیں (i) زبان (مکالمہ) (ii) صوتی اثرات (iii) موسیقی۔ ریڈیائی ڈرامے کے یہ تین وسائل، ریڈیو کے تین اہم ستون تسلیم کیے جاتے ہیں۔“

لیکن اس کے داخلی اور خارجی عناصر میں وہ تمام اجزاء شامل ہوتے ہیں جو اسٹیج ڈرامے میں لازمی قرار دیے جاتے ہیں۔ مگر ریڈیو ڈرامے اپنے اختصار کی بنا پر یک باہی ڈرامے سے زیادہ قریب ہوتے ہیں۔ چونکہ ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو ایک محدود وقت میں ابتدا سے تکمیل تک کا سفر طے کرنا ہوتا ہے لہذا اس کی ابتداء موضوع کا انتخاب، واقعات کی ترتیب، پلاٹ کی سادگی، ربط و تسلسل کے معاملات، تصادم و کشمکش کی تیز رفتاری، نقطہ عروج اور کہانی کا انجام سب کچھ معروضیت کے ساتھ ایجاز و اختصار اور رمز یہ انداز بیان میں پیش کیے جاتے ہیں۔ بس ایک

نکتہ ایسا ہے جو یک بائی ڈرامے اور ریڈیائی ڈرامے میں امتیاز کا ضامن ہوتا ہے۔ وہ نکتہ ہے ”ریڈیو ڈراما سماعتی فن اور اسٹیج ڈراما نظری فن کا تابع ہوتا ہے۔ ڈراما پہلے ’جنت نگاہ‘ تھا۔ ریڈیو نے اسے ’فردوس گوش‘ کر دیا یعنی جو ڈراما اب تک نظر کا تماشا تھا۔ ریڈیو میں آکر محض آواز کا کرشمہ بن گیا۔“ ۳ اور یہ نکتہ میڈیم کے فرق کو واضح کرتا ہے۔ لہذا بقول اخلاق اثر:

”در اصل میڈیم کے فرق نے ریڈیو ڈرامہ کی الگ دنیا آباد کی۔ اسٹیج ڈرامہ اداکاروں کو میڈیم کے طور پر استعمال کرتا ہے جب کہ ریڈیو ڈراما صوتی اور لفظی تصویروں کے ذریعے اظہار پاتا ہے۔ میڈیم کے فرق نے فنی تفریق پیدا کی تکنیک اور اسلوب کا اس فن سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈراما کے عناصر ترکیبی، تکنیک اور تعمیر میں صوتی فن، کی فضا پائی جاتی ہے۔“ ۴

گویا ریڈیو ڈراما یک بائی ڈرامے کے فن سے زیادہ ریڈیائی فن اور تکنیک کا پابند ہوتا ہے۔ لہذا ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء اس کی شرائط اور پیش کش کے طریقہ کار پر ریڈیو ڈرامے کی تکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے گفتگو کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ سب سے پہلے ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء یعنی وہ تین ستون جن کا ذکر ہو چکا ہے۔ زبان (مکالمہ)، صوتی اثرات اور موسیقی۔

(الف) مکالمہ: ریڈیو ڈرامے میں سب سے زیادہ اہمیت مکالمے کی ہے وہ بھی تحریری یا ادبی زبان کے بجائے بولی جانے والی زبان کی۔ چونکہ ریڈیو ڈراما مکالمے کی قوت پر مشتمل ہوتا ہے اور اس کے مکالمے لکھی یا پڑھی جانے والی زبان کے برعکس بولی اور سنی جانے والی زبان سے زیادہ قریب ہوتے ہیں کیوں کہ سنی اور بولی جانے والی زبان میں جذبات کی نمائندگی واقعیت اور حقیقت پسندانہ طرز پر زیادہ شدت و قوت کے ساتھ ہوتی ہے۔ چونکہ لفظ جذبہ و احساس کو تجسیم عطا کرتے ہیں اور ان کی ادائیگی سے ڈرامے کے کرداروں کے افکار و گفتار کو زندگی ملتی ہے جو کہ تحریری صورت میں ادھ مرے نظر آتے ہیں کیوں کہ الفاظ جب اپنی ترسیلی خصوصیات سے محروم ہو جاتے ہیں تو ادھ مرے ہو جاتے ہیں۔ گویا ریڈیائی ڈرامے میں زبان سے زیادہ بولی کی اہمیت ہوتی ہے۔ جیسا کہ روسی ماہر لسانیات سوسیر کے نظریے پر گولی چند نارنگ کی مدلل گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ:

”زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ 'Actual' مثال

سے پہلے موجود ہے) لانگ (Langue) ہے اور تکلم یعنی بولے جانے والا کوئی بھی واقعہ پا رول (Parole) ہے، جو زبان کے جامع نظام Langue کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا، اور اس کے اندر خلق ہوتا ہے، سو سیر کے نظریۂ زبان سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ گویا Langue زبان کا جامع تجریدی نظام ہے اور Parole اس کی وہ محدود انفرادی شکل جو زبان بولنے والے کے تکلم (Speech) میں ظاہر ہوتی ہے۔ یعنی Langue سے کم و بیش وہ تصور مراد ہے جس کو عرف عام میں لسان کہتے ہیں، یعنی لسانی واعداد و ضوابط و روایت کا وہ جامع ذہنی تصور جس کی رو سے ہم کسی لسانی سماج میں ترسیل و ابلاغ کا کام لیتے ہیں جب کہ Parole روزمرہ کا تکلم ہے، یعنی زبان کا وہ استعمال جو بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے“ ۵

یہاں پر سوسیئر نے زبان کے نظام کو عام بولی جانے والی زبان (utterances) سے الگ کر کے دیکھا ہے۔ ریڈیائی ڈرامے میں Language سے کہیں زیادہ Parole کا استعمال ہوتا ہے۔

ریڈیو چونکہ آواز کی دنیا آباد کرتا ہے لہذا ریڈیائی ڈراما نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ الفاظ کے مزاج سے بخوبی واقفیت رکھتا ہو۔ تاکہ کرداروں کی زبان یا ڈرامے کے مکالمے صوتی حسن کے ساتھ گہری معنویت کا وسیلہ بن سکیں۔ ریڈیائی ڈرامے کے مکالموں میں Suggestive Power ہونا ضروری ہے تاکہ سامع کا تخیل بیدار ہو۔ ان میں اس قدر قوت ہو کہ وہ علامتی آواز ثابت ہو سکیں۔ تاکہ ان کی معنویت بوالعجبی کے نگار خانے تعمیر کرنے میں کامیاب ہوں اور ہر سامع انہیں سننے کے بعد الگ الگ نوعیت کے معنی و مناظر سے دوچار ہو۔ اور اس کے لیے بولتی ہوئی زبان میں مکالمے تخلیق کرنا لازمی ہوتا ہے۔ بقول سدھ ناتھ کمار:

”ریڈیائی ڈراما نگار کی نگاہ زبان کی مکالماتی صورت پر رہتی ہے گویا وہ بولنے والی زبان سے سروکار رکھتا ہے ایسی زبان سمجھنے میں آسان اور بولنے میں سلیس ہوتی ہے۔ ریڈیائی ڈرامے کی زبان کتابوں کی بے جان طرزِ اسلوب نہیں، مکالموں کی شاندار زبان ہے۔ اس کے لیے جان لیوا اسلوب کی ضرورت ہے۔ ایسا اسلوب جس کے

الفاظ بولتے ہوں، منظر تخلیق کرتے ہوں، جو سامعین کو اپنے حسن کی بنا پر مسحور کرتے ہوں، جس کے جملوں میں تحرك ہو، بہاؤ ہو اور نغمگی ہو۔“ ۲

کیوں کہ ریڈیو ڈرامے میں حواس کے پانچوں ذرائع کا تعلق سننے کی قوت سے مرتب ہوتا ہے۔ جب ڈرامے کا سامع مکالمے سنتا ہے تو بہ یک وقت وہ لمس ولذت اور بصارت کی خوشبو سے محظوظ ہوتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامے میں ڈرامانگار کے تخلیق کردہ مکالمے جب صدا کار ادا کرتا ہے تو راز و نیاز کی باتیں ہونٹوں کی محض لرزش اور سانس کے زیر و بم پر ادا کرنے کی صلاحیتوں سے مدین ہو جاتا ہے۔ کیوں کہ اسٹیج ڈراما اور ادبی ڈرامے میں قارئین اور ناظرین ہوتے ہیں جو بخوبی جانتے ہیں کہ وہ قاری یا ناظر ہیں لیکن ریڈیو ڈرامے میں سامعین اس بات کو جانتے ہو جھٹے غیر شعوری طور پر نظر انداز کر جاتے ہیں کہ وہ صرف اور صرف سامع کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کیوں کہ وہ ڈرامے کے متحرک زبان اور مکالموں میں اس قدر محو ہو جاتے ہیں کہ ان کا تخیل انہیں تصور کی دنیا میں داخل کر دیتا ہے اور وہ محض سامع کی بجائے خود کو ڈرامے کا ایک فرد قبول کر لیتے ہیں اور اپنی ذات و کائنات کے ساتھ ڈرامے میں شامل ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ ڈرامے کے کرداروں اور اپنی ذات کے درمیان التباس کا پردہ کسی بھی صورت میں حائل نہیں ہونے دیتے۔ گویا وہ ہر عمل کو اسی صورت میں دیکھنے لگتے ہیں جیسے اپنی ذاتی زندگی میں دیکھتے ہیں۔ یعنی کرداروں کو اس انداز میں بولتے ہوئے سننا پسند کرتے ہیں جس انداز میں وہ خود اپنی حقیقی زندگی میں باتیں کرتے ہیں اور اس طریقے سے زبان اور مکالمہ نگاری کا سارا انحصار ڈرامانگار کی تخلیقی قوت یعنی بولتی زبان کے استعمال اور صدا کار کی ادائیگی پر ہوتا ہے۔ گویا ریڈیو ڈرامے میں زبان اور مکالمے دو مراحل سے گزر کر ہوا کے دوش پر سوار ہوتے ہیں اور سامع کی قربت حاصل کرتے ہیں۔ بقول ریوٹی سرن شرما:

”ریڈیائی ڈرامے کے مکالمے لہجے کے اعتبار سے زیادہ فطری ہوتے ہیں

ان میں دبے لہجے کے الفاظ (under tones) دھیمی خود کلامی (Low

soliloquies) اور ادھورے الفاظ، جذباتی ردِ عمل کو ظاہر کرنے والی بے

لفظ آوازوں (wordless sounds) اور سانسوں کی ابھرتی گرتی

آوازوں کے لیے خوب گنجائش ہوتی ہے جو ہماری روزمرہ کی جذباتی

گفتگو کا بہت اہم صوتی حصہ ہوتے ہیں۔“ ۳

چونکہ ہم روزمرہ کی زندگی میں جب بے تکلفی کے ساتھ بات کرتے ہیں تو مختصر اور بیشتر اوقات ادھورے

جملے ادا کرتے ہیں اس لیے ریڈیو ڈرامے میں مکالمے اختصار کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اس کی دو وجہیں اور ہیں ایک تو یہ کہ طویل مکالمے سے ڈرامے کی وحدت تاثر متاثر ہوتی ہے دوسری بات ریڈیو وقت کے محدود تصور سے تعلق رکھتی ہے چونکہ ریڈیو پر عموماً آدھ اور پون گھنٹے میں ڈرامے نشر کیے جاتے ہیں اس لیے بھی مکالمے مختصر اور گٹھے ہوئے ہوتے ہیں۔ جب کوئی آدمی پانچ منٹ لگاتار گفتگو کرے تو دوسرے سننے والے اسے تیس منٹ تصور کرتے ہیں اور لگاتار گفتگو کرنے والے کی باتیں کوفت کا باعث بن جاتی ہیں یہ انسان کی نفسیات میں شامل ہے۔ اور ریڈیو میں تو صرف سننے سے سروکار ہوتا ہے لہذا طویل مکالموں سے ڈرامے کا عمل سست رفتار تو ہو ہی جاتا ہے تاثر پر بھی منفی اثر مرتب ہوتا ہے۔ کیوں کہ ڈرامے کے سامع کے پاس ڈرامے کے آغاز سے اختتام تک صرف آوازوں کی دنیا آباد ہوتی ہے۔ لہذا ڈرامے کے تسلسل اور انہماک کو منقطع کرنے والی کوئی بھی بات مثلاً طویل مکالمے بے جایا Loud 'sound effect' یا غیر ضروری موسیقی سے سننے والے کا ذہن منتشر ہوتا ہے۔

زبان اور مکالمے کے تعلق سے ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ ڈرامے کے مکالمے اور اس کی زبان فطری ہوں یعنی مختلف کرداروں کی بولیاں اور ان کو ادا کرنے والے صدا کاروں کی آواز جدا جدا ہو۔ ادائیگی میں تلفظ، انداز بیان اور ان کی زبانیں بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوں۔ بہ الفاظ دیگر کرداروں کی شخصیت ان کے مکالموں اور زبان کے ذریعہ ہی پوری صداقت کے ساتھ سامع کے ذہن میں منعکس ہوتی ہے۔ اس کے لیے کرداروں کے پیشے اور معاشرے کے ساتھ ساتھ ان کی تہذیب کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ مثلاً ایک عالم یا پروفیسر اور چیراسی کی زبان الگ ہوگی۔ اور اگر ان کی زبان ایک طرح کی ہوگی تو مکالمے یقیناً غیر فطری ہونگے۔ لہذا ڈراما نگار مکالمے لکھتے وقت اس بات کا خیال رکھے کہ کرداروں کی عادتیں، علمی لیاقت، رہن سہن اور اس کی تہذیب و جغرافیائی شناخت عین فطری ہو۔ اور اس کے لیے ریڈیائی ڈراما نگار کے پاس زبان اور مکالمے کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ نہیں ہوتا مثلاً بقول آغا ناصر:

”اسٹیج کے ڈراموں یا فلموں میں صورت دیکھ کر کرداروں کو پہچانا جا سکتا ہے۔ لیکن ریڈیو ڈرامے میں صرف آواز ہوتی ہے اور آوازوں میں تمیز کرنا چہروں میں تمیز کرنے سے کہیں زیادہ دشوار ہے۔ پھر چونکہ پلاٹ کو آگے بڑھانے کے لیے مکالمے استعمال کئے جاتے ہیں اس لئے یہ معلوم ہونا کہ یہ مکالمہ کون سا کردار ادا کر رہا ہے، ان کرداروں کے نام سننے والوں کو معلوم ہونا انتہائی ضروری ہے۔

مناسب تو یہ ہے کہ جب بھی دو کردار آپس میں باتیں کریں ہر دوسرے

یا تیسرے فقرے پر ایک دوسرے کا نام لیکر مخاطب کریں“^۸

آغا ناصر کے قول سے جہاں یہ نکات واضح ہوتے ہیں کہ ریڈیائی ڈرامے کے مکالمے اور ان کی ادائیگی میں امتیاز لازمی ہے وہیں ایک بہت اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ ریڈیائی ڈرامے کی زبان میں اختصار کے ساتھ ساتھ وضاحت بھی ہو۔ چوں کہ ڈرامے میں نظر کام نہیں کرتی اس میں کہانی، کرداروں کے جذبات و احساسات اور ان کی نفسیات کا مظاہرہ مکالمے کی ساخت اور ادائیگی سے ہی ہوتا ہے۔ کیوں کہ ریڈیائی ڈرامے میں کوئی مجرم جج سے یہ نہیں کہہ سکتا کہ ”اگر میرا گناہ ثابت ہو جائے تو اس کو اس سے جدا کر دینے کا حکم دے دیجئے گا“ بلکہ وہ یہ کہے گا کہ ”اگر میرا گناہ ثابت ہو جائے تو میرے سر کو میرے تن سے جدا کر دینے کا حکم دے دیجئے گا۔“ گویا ریڈیائی ڈرامے میں دیکھنے اور سننے کے فرق کا لحاظ رکھا جاتا ہے، کیوں کہ ریڈیائی ڈرامے میں مکالمے ہی ان تمام ضروریات کو پورا کرتے ہیں جو اسٹیج یا ٹیلی ویژن میں دیگر وسائل یعنی کیمرے کی باریک بین نگاہوں اور کرداروں کے جسمانی حرکات سے تکمیل پاتے ہیں۔ عمیق حنفی نے ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کے فرق اور ریڈیائی ڈرامے کی ضرورتوں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”اس میں شک نہیں کہ اسٹیج ڈرامے اداکاروں کو مجسم سامنے کھڑا کر دیتے ہیں۔ پردوں اور سیٹس (sets) کی مدد سے تین سمتوں کا احاطہ کر لیتے ہیں۔ حرکات و اشارات بدن سے خاموشی کو زبان بخش دیتے ہیں۔ عمل و حرکت کے ذریعہ مختلف کرداروں کی تخلیق و تجسیم کرتے ہیں اور جنت نگاہ و فردوس گوش دونوں بن جاتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامے زیادہ سے زیادہ آوازوں کی جنت پیش کر سکتے ہیں۔ لیکن خواہ آپ ڈرامہ سن رہے ہوں، خواہ دیکھ رہے ہوں، قوت متخیلہ بہر صورت ضروری ہے..... ریڈیو ڈرامے کے لوازمات اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہیں۔ سب سے پہلے ریڈیو ڈرامے کے لئے اسٹوڈیو کا ہونا ضروری ہے جس میں جدید قسم کے مائکروفون ریکارڈ بجانے کی مشین، باز گشت پیدا کرنے کے وسائل وغیرہ ہوں۔ ریڈیو ڈرامے کا میڈیم ہے آواز۔ یہ آواز انسانی بھی ہوتی ہے اور الفاظ

پیدا کرتی ہے۔ اس کے علاوہ دوسری آوازیں بھی ہوتی ہیں مثلاً موسیقی، پس منظر پیدا کرنے والی مختلف جاندار اور بے جان آوازیں۔ کرداروں کی آوازیں، ان کے مزاج، ان کی عادتیں، ان کی عمر اور ان کی سماجی نفسیاتی اور معاشرتی ساخت پیدا کرتی ہیں انہیں آوازوں کی ترتیب، توازن، تناسب، ہم آہنگی، زیر و بم، پیچ و خم اور سوز و ساز سے ریڈیو ڈرامے کا تاثر قائم ہوتا ہے۔“^۹

صوت و صدا اور موسیقی کی اہمیت اپنی جگہ مسلم لیکن قصے کی وحدت، خیال کی مرکزیت اور تصادم و کشمکش ڈرامے کی روح ہیں۔ ان نکات کا محاکمہ کرتے ہوئے قمر اعظم ہاشمی نے لکھا ہے کہ:

”نثری ڈراموں کا معاملہ صرف سماعت سے وابستہ ہے۔ ڈرامائی اعمال و حرکات تو ہیں یہاں بھی، اداکاروں کی ضرورت یہاں بھی پڑتی ہے لیکن یہ تمام حرکت و عمل سامعین سے بصری طور پر روپوش ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما کے شائقین کو دراصل دوہرے عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ڈرامے کو غور سے سننا اور تصوراتی سطح پر حرکت و عمل کرتے ہوئے دیکھنا۔ ریڈیو ڈراموں میں زیادہ اہمیت صوتیاتی نشیب و فراز اور مکالموں کی ہے۔ مگر یہ بھی درست نہیں کہ محض مکالموں اور صوتی اثرات کے مجموعہ کو ڈراما کا نام بخش دیا جائے۔ یہاں بھی ایک قصہ ایک مرکزی خیال، کشمکش اور تصادم ضروری ہے۔“^{۱۰}

(ب) صوتی اثرات: ریڈیائی ڈرامے میں صوت اور صوتی اثرات کی بڑی اہمیت ہے۔ ڈراما نگار جب اپنے خیالات کے اظہار کے لیے مکالمے کے علاوہ کسی اور سہارے کے متعلق سوچتا ہے تو اسے صوتی اثرات سے زیادہ مناسب اور بلیغ کوئی دوسرا ذریعہ نظر نہیں آتا۔ لیکن بعض اوقات صوتی اثرات کی زیادتی سے ڈرامے شور و غل کے شکار ہو جاتے ہیں۔ لہذا صوتی اثرات کو مناسب موقع پر موثر طریقے سے پیش کیا جانا چاہئے۔ جہاں تک صوتی اثرات سے فضا تخلیق کرنے کا سوال ہے تو بعض ناقدین نے اسے نامکمل، ناپائیدار اور حواسِ خمسہ میں سے صرف ایک جس سامعہ کی تکمیل کا ذریعہ بتایا ہے۔ لیکن بعض مفکرین نے صوتی کائنات کو بصری کائنات کے مقابلے میں

زیادہ وسیع، معنی خیز اور دلکش تسلیم کیا ہے۔ دراصل جہاں سمعی اور بصری وسائل کسی تخلیق میں یکجا ہو جاتے ہیں وہاں سامع یا ناظر کا اپنا تخیل بے سکت ہو جاتا ہے۔ لیکن جہاں پر صرف آواز کے ذریعے صوتی تصویر بنائی گئی ہو وہاں سامع اپنی تخیلی توفیق کے لحاظ سے اپنی مرضی کے مطابق رنگ و روغن بھر سکتا ہے۔ ریڈیو کے سامع کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنے ذہن کے اسٹیج پر تمام کرداروں کو اپنے طریقے سے مبینہ کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ سامع کی اس قوت کو مزید مضبوطی عطا کرنے میں صوتی اثرات اہم رول ادا کرتے ہیں۔ لہذا یہ حقیقت سچی ہے کہ ریڈیو اندھوں کی کائنات ہے۔ کیوں کہ جب نام نہاد اندھوں کی یہ کائنات ان کے دیدہ بینا سے متصل ہوتی ہے تو اس میں ناظر اور کیمرے، دونوں کی آنکھوں سے نظر آنے والی دنیا سے کہیں زیادہ دلچسپ اور پُر اسرار ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مفکرین ریڈیو کو سمعی کی بجائے بصری ذریعہ تسلیم کرتے ہیں لیکن ایک فلسفیانہ نقطہ نظر سے۔ دراصل ریڈیو کو بصری ذریعہ تسلیم کرنے سے اُس کے اس تصور کی ہمت افزائی ہوتی ہے کہ اُس کے سامع درحقیقت دیکھتے ہیں کہ وہ کیا سننا چاہتے ہیں اور اس کے بعد سلسلہ شروع ہوتا ہے سن کر دیکھنے کا۔ اس تصور سے ڈرامے کے کرداروں کی صورت و ساخت بنانا نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ بہر کیف یہ فکر صوتی تخیل کو بصری قالب میں ڈھالنے کا تخلیقی عمل ہے۔ اور اس عمل کو سمجھنے کے لیے سب سے پہلے صوتی اثرات اور اس کے اقسام کو سمجھنا لازمی ہو جاتا ہے۔

مجموعی طور پر ریڈیائی ڈراموں میں مختلف مقامات پر موقع و محل کے لحاظ سے اصوات کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ان اصوات کی پہلی صورت پس منظر کا کام دیتی ہے اور دوسری ڈرامے میں عمل و حرکت کو ظاہر کرتی ہے۔ اور یہ دونوں صورتیں مل کر سامع کے تخیل کے اسٹیج پر مجتمع ہونے والی صوتی کیفیات میں رنگ و روغن بھرتی ہیں۔ گویا انہیں صوتی اثرات سے درپیش مناظر کے ماحول و فضا اور کرداروں کی شکل و صورت کی بصری تشکیل ہوتی ہے۔ اس سے پہلے کہ ریڈیائی ڈرامے میں صوتی اثرات کے رول کا تفصیلی جائزہ لیا جائے، یہ ضروری ہے کہ ان کی اقسام پر ایک نظر ڈالیں۔ صوتی اثرات کی اقسام پر بحث کرتے ہوئے عشرت رحمانی نے انہیں مختلف خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان کے مطابق صوتی اثرات کے چھ اقسام ہیں۔

”(1) Realistic Effects - وہ آوازیں جنہیں مکالمہ کے ساتھ ساتھ ان کیفیتوں کی طرف اشارہ

کرنے کے لیے پیش کیا جاتا ہے جن کا حوالہ گفتگو کے دوران دیا جا رہا ہو۔ مثلاً سمندر میں طوفان کے وقت جہازیوں کا شور اور دوڑ بھاگ یا پانی بھرنے یا غسل کرتے ہوئے بول چال کے ساتھ پانی کے نلکی کی آواز یا ریل میں بیٹھے ہوئے چند آدمیوں کی بات چیت کے دوران میں کبھی کبھی ریل کی گڑ گڑاہٹ یا انجن کی سیٹی کی آواز وغیرہ۔

(۲) **Realistic Evocative Effects** - وہ آوازیں جو آنے والے واقعات کی خبر دیں۔ مثلاً پلیٹ فارم پر ریل کے انتظار میں دور سے انجن کی سیٹی کی آواز وغیرہ یا موسم کا ذکر ہو تو پس منظر میں برسات کا سماں ظاہر کرنے کو ہلکی بادل کی کرج سنائی دے۔

(۳) **Symbolic Evocative Effects** - وہ صوتی اشارے جن کے ذریعے تخیلی یا مثالی کیفیت کا واضح کرنا منظور ہو۔ مثلاً چند سازوں پر بے ترتیب سی دھن کے ذریعے دماغ کے انتشار یا جذباتی کشمکش کی کیفیت کا۔ اس قسم کے اثرات کو موسیقی کی اصل حد میں داخل نہیں کیا جاسکتا بلکہ ایسے اشارے یا آوازیں، صوتی اثرات میں شمار ہوتے ہیں۔

(۴) **Convantionalised Effects** - وہ عدم آوازیں جو موٹر کار، ٹرین، کسی مشین، گھوڑوں کی چال (ٹاپ) وغیرہ کے لیے سنائی جاتی ہیں۔ گوان اثرات کو عام طور پر سامعین مصنوعی سمجھتے ہیں۔ لیکن ایک عرصہ سے سنتے چلے آئے ہیں۔ اس لیے ان کے ذہن انہیں قبول کر لیتے ہیں اور تصور میں اصلیت کی تصویر ان کے پیش نظر ہو جاتی ہیں۔

(۵) **Impressionistic Effects** - وہ آوازیں جن کے ذریعے خیالی کرداروں کی بول چال کا تصور پیش کرنا مقصود ہو۔ مثلاً روح کی آواز۔ ضمیر کی آواز یا خواب میں کسی شخص کے بڑبڑانے یا بولنے کی آواز، یہ ایفلکٹس انسانی آواز ہی سے ظاہر کیے جاتے ہیں۔ لیکن اصلی آواز کو تبدیل کر کے مصنوعی گونج یا کسی اور ذریعے سے اس طرح پیش کیے جاتے ہیں۔ جس سے سننے والوں کے ذہن پر اس مفروضہ کیفیت کے اثرات مرتب ہوں لیکن اس قسم کے صوتی اثرات سے پرہیز کرنا مناسب ہوتا ہے۔

(۶) **Musical Effects** - سنگیت کی مختلف دھنوں سے موقع بہ موقع صوتی اثرات پیش کرنا۔ جس میں پس منظر موسیقی (Background Music) اور منظر موسیقی (Foreground Music)، دونوں شامل ہیں۔“

درحقیقت ان صوتی اثرات کا مناسب استعمال جہاں ڈرامے کو مناظر، کیفیات اور افکار کے رنگ سے مدین کرتا ہے وہیں اس کی بھرمار ڈرامے کی روح کو مجروح کرتی ہے۔ یہ بات بے دریغ کہی جاسکتی ہے کہ ان صوتی اثرات سے ریڈیائی ڈراما سامع کے ذہن میں نقش و نگار اختیار کر لیتا ہے اور مقامی پابندیوں سے آزاد بھی ہو جاتا ہے۔ صوتی اثرات کے ذریعے ہی ریڈیائی ڈرامے کے واقعات، کردار، ماحول اور فضا کو ایک لمحے کے اندر ہزاروں

میل کی مسافت طے کرنے کی قوت مل جاتی ہے۔ لیکن اس ضمن میں جہاں تک ممکن ہو سکے مکالمے سے کام لینا چاہئے۔ اس سے ڈرامے میں رونما ہونے والی تبدیلی کا صحیح طریقہ سے احساس کیا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ ریڈیو ڈرامے کی بنیادی ضرورت مکالمے ہوتے ہیں لہذا مکالموں کو اس قدر چست و درست ہونا چاہئے کہ مناظر و کیفیات کے ساتھ ساتھ زمان و مکان کی تبدیلی کا ذریعہ بن سکیں۔ لیکن جہاں گویائی محدود صورت اختیار کر جائے وہاں صوتی اثرات کا سہارا لے کر وسعت پیدا کرنا مناسب ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایک مغالطے کا ازالہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یعنی آواز و ساز کی تفریق۔ اکثر یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ آواز کو مکالمہ اور ساز کو صوتی تاثر تسلیم کر لیا جاتا ہے۔ لیکن بہت سارے صوتی اثرات ایسے ہیں جن کا تعلق ساز سے نہیں آواز سے ہوتا ہے۔ مثلاً جتنے بھی Impressionistic Effects ہوتے ہیں ان کا تعلق آواز اور بڑی حد تک صرف انسانی آواز سے ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر خیالی کرداروں کی بول چال، ضمیر کی آواز، روح کی آواز، خود کلامی کی کیفیت یہ سب کے سب انسانی آواز کے ذریعے پیش کی جاتی ہیں۔ اور ان کا ذریعہ مکالمہ ہوتا ہے۔ مکالمے کے علاوہ رونا، ہنسا، چیخنا اور خاموش رہنا بھی ایک نوع کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ صوتی تاثر کا دوسرا رخ وہ ہے جہاں صرف ساز کا استعمال ہوتا ہے۔ اور ساز کا مطلب سب آلات موسیقی نہیں ہوتا بلکہ کوئی بھی آواز جو جانداروں کی نہ ہو۔ مثلاً Evocative Effects میں مستقبلیت کی طرف اشارے کے لئے صوتی تاثر کا استعمال ہوتا ہے یعنی گاڑی آنے والی ہے تو اس کے انجن کی آواز، بارش ہونے والی ہے تو بادل کی گرج وغیرہ Conventional Effects میں یہی آلات حال کے نمائندے ہو جاتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ان کے درمیان مکالمے بھی ادا ہوتے رہتے ہیں۔ ان میں مناسب استعمال کا معاملہ اہم ہوتا ہے۔ مثلاً کہیں یہ تاثر تیز ہوتے ہیں اور کہیں دھیمے ہو جاتے ہیں۔ تاکہ مکالمے سنے جاسکیں۔ مثلاً ریل گاڑی میں سفر کر رہے مسافروں کی گفتگو کے دوران بیچ بیچ میں ریل کے انجن اور اس کے پہیوں کا صوتی تاثر سامع کو یہ باور کراتا ہے کہ بات کرنے والے کردار ریل میں بیٹھ کر سفر کر رہے ہیں۔ اسی طریقے سے یہ تاثر زمان و مکان کی تبدیلی میں بھی معاون ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً ہوائی جہاز کے اڑنے کے صوتی تاثر کے بعد آپ ہندوستان سے انگلینڈ کے سفر کی تکمیل ایک لمحے کے اندر دکھا سکتے ہیں۔ اس سے ڈرامے کی رفتار میں تیزی بھی آتی ہے۔ اسی طریقے سے اگر ڈرامے میں Zoo کا منظر پیش کرنا ہو تو چیزوں کی چھبھاہٹ، شیر کی دھاڑ، ہاتھی کی چنگھاڑ وغیرہ کا صوتی تاثر پیش کر کے زو کی حقیقی اور جاندار منظر کشی کی جاتی ہے۔ خالص سازش کے تاثر میں موسیقی کے علاوہ علامتی صوتی اثرات کو بھی شامل کیا جاتا ہے لیکن یہاں پر بھی جانوروں اور پرندوں کی بولیوں سے کام لیا جاتا ہے۔ مثلاً ذہنی انتشار، خوشی اور غم کے صوتی تاثر میں جہاں سازوں کا استعمال کیا جاتا ہے یا پھر موسیقی کی دھنوں کا موقع محل کے لحاظ

سے استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن جانوروں کی آوازوں سے بھی یہ کام لیا جاتا ہے۔ مثلاً کوئل کی کوک، کوئے کے کاؤں کاؤں اور کتے کے رونے اور بھونکنے سے بھی تاثر پیدا ہوتے ہیں۔

یہاں پر ایک اور اہم نکتے کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مکالمہ، صوتی تاثر اور موسیقی میں سے آخر کے دو اجزاء کا تعلق پروڈیوسر اور موسیقار سے ہوتا ہے جبکہ مکالمہ ڈراما نگار لکھتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ مکالمے کی ادائیگی کے طریقہ کار کی ذمہ داری پروڈیوسر کی ہوتی ہے ٹھیک اسی طرح مکالمے وضع کرتے ہوئے صوتی اثرات کی نشان دہی ڈراما نگار کر دیتا ہے۔ باقی اس کے استعمال اور استعمال کے طریقہ کار کا بار پروڈیوسر کے شانے پر ہوتا ہے۔ اس نکتے کے متعلق اکثر ناقدین یہ بات نظر انداز کر جاتے ہیں کہ وہ صوت کے بارے میں جو خیال پیش کر رہے ہیں وہ پروڈکشن سے پہلے حالانکہ پروڈکشن کے دوران استعمال ہونے والے اصوات کے استعمال کے لیے ہیں۔ دوسری بات ریڈیو ڈرامے کے فن اور آواز و ساز کے استعمال سے تعلق رکھتی ہے۔ عام طور پر ناقدین کا کہنا ہے کہ ریڈیو ڈراما ایک صوتی کھیل ہوتا ہے۔ لیکن وہ اس حقیقت کی پردہ کشائی سے قاصر نظر آتے ہیں کہ ریڈیو ڈراما جب تحریری مرحلے سے گزر کر صوت و صدا کی دنیا میں قدم رکھتا ہے تو وہ صوت کے ذریعے صورت پیدا کرنے کی راہ پر گامزن ہو جاتا ہے۔ اور اس کے کارآمد ذرائع میں مکالمے کے علاوہ صوتی تاثر سب سے اہم وسیلہ ہوتا ہے۔ دراصل صوتی تاثر ڈرامے کی فضا کو حقیقی روپ بخشتا ہے۔ صوتی اثرات کی افادیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے عشرت رحمانی نے کہا ہے کہ:

”ریڈیو ڈراما چوں کہ سامعین کے تخیل کے اسٹیج پر کھیلا جاتا ہے اس لیے اگر سننے والوں کی تھوڑی سی مدد کر دی جائے، یعنی جو کچھ الفاظ میں بیان ہو رہا ہے اس کی صوتی تصویر کشی کے لیے موزوں صوتی اثر کا اشارہ یا نغمے کی دھن کی علامت سنا دی جائے تو وہ اپنے تصور اور ذوق کے مطابق اس تخیلی خاکے میں رنگ بھر کر پیش کردہ منظر کے ماحول، کرداروں کی شکل و صورت اور مزاج کی تشکیل کر سکتے ہیں اور اسٹیج کی لازمی وحدتوں سے آزاد ہو کر گفتار و صوتیات کے سہارے واقعات کے نقش و نگار مکمل ہو جاتے ہیں اس تکمیل کے لیے مصنف کی چابک دستی، ہدایت کار کی فنی سوجھ بوجھ اور کارکردگی کے ساتھ سامعین کا تعاون لازم و ملزوم ہیں۔“ ۱۲

یہ بالکل صحیح ہے کہ ریڈیائی ڈراموں میں ڈرامے کی مکمل صورت حال اعمال و حرکات اور نفسیاتی کشمکش کو واضح کرنے کا موثر ترین ذریعہ حرف و صوت ہوتے ہیں مگر اس ضمن میں صوتی اثرات کے علاوہ موسیقی کے اثرات کا رول بھی بہت اہم ہوتا ہے۔ قمر اعظم ہاشمی نے موسیقی کی اثرات کی افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے بڑی کارآمد بات کہی ہے۔

”رنج و غصہ، مسرت و انبساط اور خوف و دہشت کے اثرات کو واضح کرنے کے لیے ریڈیو ڈراموں میں موسیقی کو بڑی اہمیت حاصل ہے بشرطیکہ اس کے استعمال میں موقع و محل کی طرف خاص توجہ دی جائے۔ کبھی کبھی ایک خاموش وقفہ بھی ریڈیو ڈرامے کی کسی مخصوص کیفیت کی عکاسی کے لیے کافی ہوتا ہے۔“ ۳۱

(C) ریڈیائی ڈرامے کی اقسام

(الف) موضوعاتی تقسیم:

عام طور پر ڈرامے کی اقسام میں بھی خلط ملط کرنے کا رویہ کارفرما نظر آتا ہے۔ مثلاً بعض نقاد المیہ، طربیہ، الم طربیہ کے ساتھ ساتھ فارس، اوپیر یا غنائیہ، منظوم ڈراما، نیلے، جھلکی، روپک اور ڈرامائی مونو لاگ یا میلو ڈراما اور سوانگ وغیرہ کا ذکر بغیر کسی وضاحت کے ایک ساتھ کر دیتے ہیں۔ اس سے مغالطہ پیدا ہوتا ہے۔ دراصل ڈرامے کی تقسیم تاثر اور تکنیک کی بنیاد پر کی جانی چاہیے مثلاً تاثر کی بنا پر ڈرامے کی زیادہ سے زیادہ تین اقسام ہو سکتی ہیں۔ (۱) المیہ (۲) طربیہ (۳) الم طربیہ اسی طریقے سے تکنیکی سطح پر ڈرامے کی چند قسمیں درج ذیل ہیں:

- | | | |
|--------------------|----------------------|-----------------|
| (۱) روپک | (۲) ڈرامائی مونو لاگ | (۳) جھلکی |
| (۴) فارس | (۵) غنائیہ یا اوپیر | (۶) منظوم ڈراما |
| (۷) ایک بابی ڈراما | | |

(۱) المیہ (Tragedy) ڈرامے کی قدیم روایت کے مطابق جس ڈرامے میں رنج و الم یا غم و اندوہ کا بیان ہوتا ہے اور اس کے کردار باوقار اور اعلیٰ طبقے کے لوگ ہوتے ہیں اسے المیہ کہا جاتا ہے۔

المیہ میں انسان کو بہتر دکھایا جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ اسے ڈرامے کی اعلیٰ ترین قسم تصور کیا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ علمی حلقے میں ڈرامے کا دوسرا نام ہی ٹریجڈی پڑ گیا اور دہلیو سلیگل نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ ”ٹریجڈی تخیل کی معراج ہے۔“ گویا ٹریجڈی کی تعریف اس طرح کی جاسکتی ہے کہ جس ڈرامے کا پلاٹ، اس کی فضا اور اکثر و بیشتر اوقات اس کا اختتام غم و اندوہ پڑنی ہو اور جس کے کردار باوقار اور اعلیٰ طبقے کے اشخاص ہوتے ہوں اسے المیہ کہا جاتا ہے۔

سترہویں صدی میں اس نظریے سے اختلاف کی آواز گونجنے لگی۔ مخالفین میں پیری کارنیل (Pierre Corneille) اور جانسن (Johnson) کے نظریات اہمیت رکھتے ہیں۔ کارنیل المیہ کے قدیم طرز اختتام کو تو قبول کرتا ہے لیکن اس میں کرداروں کے اعلیٰ طبقے سے متعلق ہونے کو ضروری تسلیم نہیں کرتا۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”جب اسٹیج پر شاہانہ نسب کے افراد میں معمولی محبت کے الجھاؤ کو

ظاہر کیا جاتا ہے اور اس سے ان کی زندگی یا سلطنت کو کوئی نقصان

پہنچنے کا امکان نہیں ہوتا تو یہ قرین قیاس نہیں کہ ان کا یہ عمل کھیل کو

المیہ درجے تک پہنچا دے، اگرچہ یہ کردار باوقار اور اعلیٰ ہی ہوں۔“

اس طرح رفتہ رفتہ اختتام اور کردار کی شرطیں غیر اہم ہوتی گئیں اور تاثر کی اہمیت مسلم ہوتی گئی۔ اور یہ طے پایا کہ المیہ میں ہمدردی کے جذبات معاشرے کے کسی بھی طبقے سے پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ گویا اصل چیز ترحم و درہشت کے جذبات ہیں جو زندگی اور سماج کے مختلف شعبوں میں سنجیدہ مسائل سے مرتبت ہوتے ہیں۔ ٹریجڈی کی تقسیم کرتے ہوئے عشرت رحمانی نے لکھا ہے کہ:

”ٹریجڈی یا حزنہ بجائے خود کئی اقسام پر مشتمل ہے۔ یعنی اس کی تدبیر گری جدا تفریق و تقسیم کی جاتی ہے۔ کسی کا انجام خالص حزن و ملال اور المناک ہوتا ہے۔ کوئی درمیان میں رنج و حسرت سے ہم کنار ہو انجام ہوتا جاتا ہے۔ کسی حزنہ ڈراما کا پلاٹ آغاز سے خوشی و مسرت پر مبنی ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کے نیک کردار نیک اور خوش انجام ثابت ہوتے ہیں۔ اور بُرے کرداروں کا خاتمہ بربادی اور آفات و مصائب پر ہو جاتا ہے۔“^۲

عشرت رحمانی کا پیش کردہ آخری نکتہ اصلاحی نوعیت کا ہے اور اس میں آئیڈیلزم کو تقویت دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ المیہ کا انجام موت پر ہونا ضروری نہیں مگر اس کی فضا سنجیدہ اور بیشتر اوقات رنجیدہ ہونی چاہئے اور انجام ناشاد ہونا چاہیے وہ چاہے ڈرامے کے کسی محبوب کردار کی موت کی وجہ سے ہو یا کسی کے بچھڑنے سے یا پھر تماشائیوں کے ذہن میں مرتب ہو چکے اختتام کے برعکس چونکا نے والے انداز میں غیر متوقع انجام سے ان پر گہرا تاثر مرتب ہو۔ تاکہ تماشائیوں کی اصلاح ہو سکے۔ اسی اصلاح یا تزکیہ نفس کو ارسطو نے Katharsis کہا ہے۔ (۲) طریبہ (Comedy) تفریح، مسرت اور تفریق طبع طریبہ یا مزاحیہ کی صفات ہیں۔ عصر حاضر میں نہ ہی اسے دوسرے درجے کا ڈراما تصور کیا جاتا ہے اور نہ ہی یہ بات مناسب سمجھی جاتی ہے کہ اس کے کردار متوسط درجے کے عام انسان ہوں یا پھر مثالی نوعیت کے کردار ہوں۔ یہ بات بھی اب بے معنی سی ہو گئی ہے کہ اس میں مبالغہ آمیزی سے ہی تفریق و تفریح کا سامان میسر ہوتا ہے۔ جیسا کہ ارسطو نے المیہ اور طریبہ میں تفریق کرتے ہوئے کہا تھا کہ:

”کامیڈی کا مقصد ہے کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں انہیں اس سے

بدتر دکھایا جاتا ہے۔ ٹریجڈی کا مقصد یہ ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔“^۳

ارسطو کے اس خیال کی تشریح کرتے ہوئے متعدد نقادوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ طریبہ میں گھٹیا اور عامیانہ لوگوں کے ذریعے خوشی و مسرت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس نظریے کے برخلاف ڈینیلو (Daniello) کا کہنا ہے کہ

”طربیہ نگار عامیانه اور گھریلو قسم کے مواد کو اپناتے ہیں تاہم اس کو گھٹیا اور پست نہیں کہا جاسکتا“۔ اس ضمن میں مینٹرنو (Minturno) کہتا ہے کہ ”طربیہ کا تعلق معاشرے کے متوسط طبقے اور شہر کے عام لوگوں سے ہوتا ہے“ اور اسکا لیکر (Scaliger) نے المیہ اور طربیہ کے آغاز و انجام نیز تاثر کو بنیاد بنا کر اپنی رائے کا اظہار اس طرح کیا ہے کہ ”المیہ، طربیہ کی نسبت زیادہ امن و سکون سے شروع ہوتا ہے لیکن اس کا انجام بھیانگ ہوتا ہے۔“ ۴

ان علماء کی باتیں اپنی جگہ درست لیکن وزیر آغا کا نقطہ نظر ایک بالکل نئے نکتے کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ وزیر آغا نے المیہ کی عظمت کا اعتراف تو کیا ہی ہے مگر طربیہ کی اہمیت کا جائزہ بھی لیا ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ:

”آرٹ کے سب سے بڑے مظہر یعنی ٹریجڈی (المیہ) میں جو چیز ہمیں بالخصوص متاثر کرتی ہے وہ دوسرے افراد کی نہیں بلکہ ہماری اپنی جھلک ہے۔ گویا ہم نے خود اپنے احساسات و جذبات کو عریاں دیکھ لیا ہے۔۔۔۔۔ ٹریجڈی کے برعکس کامیڈی (مزاحیہ) ہمارے سماجی شعور کی پیداوار ہے۔ اور بنیادی طور پر اس کا مقصد سماجی نظام کو تسلیم کرنا اور کروانا ہے۔ چنانچہ یہ نہ صرف افراد کو اکھٹا ہونے اور مل جل کر ہنسنے کی ترغیب دیتی ہے بلکہ ہر اس فرد کو نشانۂ تمسخر بھی بناتی ہے جو سماجی نظام سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ نہیں کر سکتا۔۔۔۔۔۔۔ یہ سماج کی چار دیواریوں کے اندر ہر لڑکھڑاتے ہوئے کردار کا مضحکہ اڑاتی اور اُسے اس کی ناہمواریوں کا احساس دلا کر ایک نارمل زندگی بسر کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔“ ۵

طربیہ کی پیش کش کے طریقہ کار اور اس کے اظہار کا مجموعی محاکمہ کیا جائے تو درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں۔

(۱) طربیہ میں ہنسی ڈرامائی کرداروں کے حرکات، ان کے جسمانی ساخت، ان کی احقانہ ذہنیت، مضحکہ خیز سیرت اور اُن کے اندازِ بیان سے پیدا ہوتی ہے۔

(۲) اس کے اظہار کے طریقہ کار میں شعوری ظرافت، طنز و مزاح، غیر شعوری تضحیک وغیرہ کا دخل ہوتا ہے۔

(۳) الم طربیہ (Tragic comedy):

خالص المیہ اور طربیہ ڈراموں کے علاوہ بعض ڈرامے ایسے بھی ہیں جو ان دونوں کے امتزاج سے تشکیل

پاتے ہیں، انہیں الم طریقہ ڈراما کہا جاتا ہے، گویا جن ڈراموں میں اندوہ اور مسرت کے عناصر داخل ہوں وہ الم طریقہ ڈرامے ہوتے ہیں۔ الم طریقہ کا عروج روم میں سب سے پہلے ہوا۔ رومن ڈرامہ نگاروں نے دیوتاؤں کی کہانیوں کے المیہ اجزاء کو فرحت و انبساط کے امتزاج سے ایک نئی صورت میں پیش کیا۔ ڈرامے کی اس نوع کو بہت فروغ ملا کیوں کہ اس قسم کے ڈراموں میں زندگی کے سبھی رخ نمودار ہوتے ہیں۔ چونکہ زندگی میں غم و شادمانی، نشیب و فراز، اچھے اور بدتر مراحل آتے رہتے ہیں اس لیے الم طریقہ تماثلیوں کو ان کی روزمرہ کا آئینہ دار معلوم ہوتا ہے۔ محمد اسلم قریشی نے ڈرامے کی ان تین بڑی اقسام اور ان کی ذیلی قسموں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”اگر لمحہ بھر کے لیے یہ تسلیم کر لیا جائے کہ المیہ اور ناخوش انجام عموماً لازم و ملزوم ہیں اور مسرت افزا اختتام طریقہ کا لازمہ ہے اور ایسے ڈراموں کو جو نہ تو دمکتے ہوئے تفریحی اور لطف انگیز ہوں اور نہ المیہ، انہیں ڈریم کی اصطلاح سے موسوم کیا جائے اور الم طریقہ کی فہرست میں ایسے ڈرامے شامل کیے جائیں جن میں المیہ و طریقہ عناصر متوازی موجود نظر آئیں تو شاید ڈراموں کی ایک ناہموار اور نامکمل صنف بندی ممکن ہو سکے۔“ ۶

اگر ہم ڈرامے کی ان تینوں اقسام کا مجموعی طور پر جائزہ لینے کے بعد نتیجہ اخذ کریں تو یہ بات بڑی حد تک ثابت ہو جاتی ہے کہ جس طریقے سے المیہ کا انحصار صرف غم ناک انجام یا موت و بربادی پر نہیں ہوتا، اسی طرح مزاحیہ بھی اپنے انجام کی نوعیت سے نہیں پہچانا جاتا۔ جس طرح سے المیہ کی روح اس کے شدت آمیز تاثر میں منعکس ہوتی ہے اسی طرح طریقہ اپنے موضوع اور تاثر کی رنگینی کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے۔ ہر چند کہ مزاحیہ کا انجام خوشی و مسرت پر ہوتا ہے لیکن یہ مستحسن ہے لازم نہیں۔

(ب) ریڈیائی ڈرامے کی تکنیکی تقسیم:

(۱) ریڈیو فیچر۔

ریڈیو کے ابتدائی دور میں ریڈیو سے نشر ہونے والے ہر اس نیم ڈرامائی اور تجرباتی قسم کے پروگرام کو فیچر کہا جاتا تھا جس میں زندگی کے حقیقی موضوعات برتے گئے ہوں۔ رفتہ رفتہ اس کا دائرہ متعین ہوا۔ سب سے پہلے بی بی سی کے معروف پروڈکشن ڈائریکٹر وال گلگڈ کا یہ خیال ملاحظہ ہو:

”ریڈیو فیچر ڈرامے کی ہیئت میں نہ ہو البتہ جب نشر کیا جائے تو اس

کے پیش کش میں ڈرامائی تکنیک کا استعمال کیا جائے۔ ریڈیو فیچر کی مختصر اور قدرے جامع تعریف یہ ہو سکتی ہے کہ یہ ریڈیو ڈراما نہیں ہوتا مگر اس کے لیے ریڈیو ڈرامے کے پروڈیوسر اور صدا کاروں کی ضرورت لازمی ہے۔“ ۷

گویا وال گلگڈ نے فیچر کی ڈرامائیت کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ وال گلگڈ کے برعکس لوئی میکینس نے فیچر کے موضوع، اور موضوع کی واقفیت اور اس ڈرامائی پیش کش پر زیادہ زور دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

”ریڈیو فیچر حقیقت پر مبنی ڈرامائی پیش کش ہے لیکن اس میں اور بہت کچھ ہوتا ہے جو رپورٹریا کیمرا مین کی بے کیف حقیقی تصویر کی صورت سے سوا ہوتا ہے۔ وہ (فیچر) حقیقت کا انتخاب اور وحدت تصور کی ڈرامائی پیش کش ہے۔“ ۸

ریڈیو فیچر کے متعلق ایک مخصوص نکتہ اس طرح پیش کیا گیا ہے۔

”فیچر ایک واحد عنوان یا مضمون پر مشتمل دستاویزی پروگرام ہے جو ریڈیو پر ڈرامائی شکل میں ترتیب دیا اور پیش کیا جاتا ہے۔ پروڈکشن کے نقطہ نظر سے ڈراما اور فیچر کے لیے بنیادی طور پر ایک ہی تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ اور جہاں ضروری ہوتا ہے وہاں صوتی اثرات اور موسیقی کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ تاکہ ماحول میں حقیقی رنگ نمایاں ہو سکے۔“ ۹

یہاں پر اول تو یہ کہ فیچر میں ڈرامائی تکنیک اپنانے پر کھل کر بات کی گئی اس کے علاوہ حقیقی رنگ نمایاں کرنے کے لیے صوتی اثرات اور موسیقی کے استعمال پر زور دیا گیا۔ جگن ناتھ آزاد نے فیچر کے متعلق چند دیگر اہم نکات کا اضافہ کیا ہے لیکن بعض الجھنیں بھی پیدا کی ہیں۔ آزاد کا کہنا ہے:

”ایک بات جو فیچر میں ممکن ہے وہ ڈرامے میں نہیں۔ وہ یہ کہ جہاں ڈراما محض کرداروں کی آواز تک محدود رہتا ہے وہاں فیچر میں کرداروں کی آواز کے علاوہ ایک آواز راوی کی بھی ہو سکتی ہے جو سامعین کو ضرورت پڑنے پر پس منظر سے بھی آشنا کرتی ہے۔ اور

وقتاً فوقتاً ٹوٹی ہوئی کڑیاں بھی جوڑتی چلی جاتی ہے۔ ڈراما واقعات کے تسلسل کا نام ہے۔ فیچر میں واقعات کے تسلسل کا ہونا اتنا ضروری نہیں جتنا کہ واقعے کی تاریخی اہمیت یا اس کی مقصدیت کو پیش نظر رکھنا۔“ ۱۰

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ڈرامے میں حقیقت پر مبنی واقعات، ماحول اور کردار پیش نہیں کیے جاسکتے؟ اور اگر فیچر میں تسلسل ضروری نہیں ہے تو اس آواز کی اہمیت کیا رہی جو سامعین کو پس منظر سے آشنا کراتی ہے اور وقتاً فوقتاً ٹوٹی ہوئی کڑیاں بھی جوڑتی ہے۔ جگن ناتھ آزاد کی طرح رفعت سروش نے بھی بعض کارآمد باتیں کہی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

”ریڈیائی ڈراموں کی طرح ریڈیائی فیچر صرف ریڈیو ہی کی مخصوص صنف ہے۔ ڈرامے میں ایک کہانی ہوتی ہے اس کا ارتقا ہوتا ہے مکالمے ہوتے ہیں اور پھر ڈرامے کی کہانی کا کلائمکس ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ریڈیائی فیچر میں اگرچہ ڈرامائی عنصر ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے مگر مجموعی طور پر فیچر ایک بیانیہ ہے جو ایک سے زیادہ آوازوں میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ بنیادی بات ایک راوی یا ایک سے زیادہ راوی بیان کرتے ہیں اور بیان کی سند پیش کرنے کے لیے کچھ حقائق مکالموں میں پیش کیے جاتے ہیں۔“ ۱۱

رفعت سروش نے ریڈیائی ڈراما اور ریڈیو فیچر کے امتیازات فیچر کی ہیئت اس کی تکنیک اور پیش کش پر روشنی ڈالی ہے۔ سدھ ناتھ کمار نے فیچر پر روشنی ڈالتے ہوئے بڑے کارآمد نکات واضح کیے ہیں۔ بقول سدھ ناتھ کمار:

”فیچر میں حقائق کی ڈرامائی پیش کش ہوتی ہے۔ حقائق کے معنی یہاں پر خاص طور سے حقیقی واقعات ہیں۔ ڈراما نگار، افسانہ نویس یا دوسرے فن کار اپنی تخلیق کی بنیاد تخیل پر رکھتے ہیں۔ مگر ان کے پیش کیے گئے مضامین غیر حقیقی نہیں کہے جاسکتے، وہ بھی ہماری زندگی سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن فیچر نگار کے لیے یہ لازمی ہے کہ وہ حقیقی واقعات پر ہی

فیچر کی تخلیق کرے۔“ ۱۲

گویا فیچر ریڈیو کی مخصوص صنف ہے جس میں ایک سے زیادہ مضمون پیش نہیں کیا جانا چاہئے اور اس کا موضوع صداقت پر مبنی ہونا چاہئے ساتھ ہی ساتھ اس کے پیش کش میں ڈرامائی انداز یا ڈرامائیت لازمی ہے۔ فیچر شخصی بھی ہو سکتا ہے اور موضوعاتی بھی۔ نثر میں بھی لکھا جاسکتا ہے اور منظوم بھی ہو سکتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر فیچر میں سبھی قسم کے حقیقی واقعات کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کا کینوس اور دائرہ کار بے حد وسیع ہے۔ اس میں تاریخ، سماجیات، سیاسیات، شخصیات، تہذیب و تمدن، آداب اور رقص و موسیقی وغیرہ کو موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ بقول ایچ آر ویسمن:

"Under the somewhat colourless world "Feature" we find included didactic documentaries and historical reconstructions, an encyclopaedia entry brought to life and a glorified popular game, a vivid piece of yesterday's secret history and a glimpse of to-day's odd occupations. We can learn about the law and the applications of science; we can dabble in philosophy and vicariously experience the thrills of physical escape. We can see other land through amusing individual eyes or switch a general focus on problems at home; we can hear the voices of great, living and dead, and we can estimate the intellects of the famous and popular". (13)

ایچ۔ آر ویسمن کی باتوں سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ کسی بھی خشک لیکن حقیقی موضوع کو فیچر کے ذریعے پیش کیا جاسکتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ فیچر کے موضوعات کے ساتھ ساتھ اس کے پیش کش کا انداز بدلتا رہے گا۔ ایک کامیاب اور دلچسپ فیچر کے لیے ڈرامائیت کے علاوہ اس میں فطری بہاؤ اور فطری انداز بھی ضروری ہے۔ فیچر کا ارتقا قطعی اس طریقے سے نہیں ہونا چاہئے کہ سامعین کو محسوس ہو، جیسے ایک مقام سے دوسرے مقام یا ایک واقع سے دوسرے واقع کے لیے چھلانگ لگائی جا رہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات اور بہت اہم ہے فیچر میں پیش کیا گیا مضمون اور واقعات کا ارتقا تسلسل کے ساتھ فطری طور پر تو ہونا ہی چاہیے، تاکہ دیر پا تاثر قائم رہ سکے۔ ساتھ ہی ساتھ فیچر میں وحدت فکر کا قائم رہنا بھی ضروری ہے۔ بقول ہریش چندر کھنہ:

”ڈرامے کی وحدت قصے پر منحصر ہے تو روپک (فیچر) کی فکر پر۔ ڈرامے میں ایک واقعہ ارتقاء پذیر ہوتا ہے، روپک میں ایک فکر۔ فیچر

میں ایک موضوع کا مختلف زاویہ نظر سے محاکمہ کرتے ہوئے ایک ہی

فکر کو پیش کیا جاتا ہے اور ایک ہی جذبے کو ظاہر کیا جاتا ہے۔“ ۱۴

مثلاً ایس ایل سنہا کالجیچر آزاد ہند گورنمنٹ، اقبال مجید کا ”داراشکوہ“ ساغر نظامی کا ”اسودہ حسنہ“ اخلاق اثر کا ”پنجیرا“ محمد حسن کا ”اکبر اعظم“ اور ”نقش فریادی“ قرۃ العین حیدر کا ”متاع غالب“ قمر جمالی کا ”مدھیہ پردیش درشن“ اور رفعت سروش کا منظوم فیچر ”دستک“ وغیرہ ریڈیائی فیچر کے تقاضوں کو بڑی حد تک پورا کرتے ہیں۔

گویا ایک کامیاب فیچر وہ ہے جس کا تاثر اس قدر حقیقی اور پرکشش ہو کہ سامعین کسی ایک حس سے محظوظ ہونے کے بجائے حواسِ خمسہ کے ذریعے لمس و لذت اور مسرت و بصیرت کے ساتھ ساتھ حقیقی فضاء کی خوشبو سے معطر ہو جائیں۔ مثال کے طور پر جب ہم ساغر نظامی کا فیچر ”اسودہ حسنہ“ سنتے ہیں تو ابوالکلام آزاد کی پوری شخصیت ان کے افکار، اس زمانے کی سیاست، ادب، تہذیب اور طرز زندگی کی تصویریں بول اٹھتی ہیں۔ آزاد کے مکالمے، ان کے خطوط، ان کا خطبہ صدارت (رام گڑھ ۱۹۴۰ء) ”ترجمان القرآن“ تذکرہ اور الہلال و البلاغ میں مضمون افکار صوت و صدا اور رنگ و روشنی کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ساغر نظامی نے اس فیچر میں حقیقی فضا قائم کرنے کے لیے آزاد کے نگارشات سے مکالمے اخذ کیے۔ مثال کے طور پر ”تذکرہ“ سے ایک فکر انگیز اقتباس ملاحظہ ہو۔ اس میں انسان کی عظمت و استقلال اور حب الوطنی کے نادر گنینے جڑے ہوئے ہیں۔ ”بڑے بڑوں کا عذر یہ ہوتا ہے کہ وقت ساتھ نہیں دیتا اور سر و سامان و اسباب کار فراہم نہیں۔ لیکن وقت کا فاتح اعظم اٹھتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر وقت ساتھ نہیں دیتا تو میں اس کو ساتھ لوں گا..... اگر رکاوٹیں اور مشکلیں بہت ہیں تو پہاڑوں اور طوفانوں کو کیا ہو گیا ہے کہ راہ صاف نہیں کرتے.... وہ زمانے کی مخلوق نہیں ہوتا کہ زمانہ اس سے چاکری کرائے۔ وہ وقت کا خالق اور عہد کا پالنے والا ہوتا ہے اور زمانے کے حکموں پر نہیں چلتا بلکہ زمانہ آتا ہے کہ اس کی جنبش لب کا انتظار کرے۔ وہ دنیا پر اس لیے نظر نہیں ڈالتا کہ کیا کیا ہے جس سے دامن بھریں۔ وہ یہ دیکھنے آتا ہے کہ کیا کیا نہیں ہے جس کا دامن پورا کر دوں۔ اس کا ضمیر بخشش و عطا ہے طلب و سوال نہیں۔ اس کی نظریں طاق کی بلندی نہیں ناپتیں۔ ہمیشہ اپنے ہاتھ کی رسائی اور حد کی بلندی دیکھتی رہتی ہیں۔

دوسری مثال جو فیچر کی معنویت اور حقیقی فضا میں معاون ہوتی ہے وہ ایس ایل سنہا کالجیچر ”آزاد ہند گورنمنٹ“ ہے۔ سنہا نے جب اسے پروڈیوز کیا تو اس کی واقعیت برقرار رکھنے کے لیے کرنل شاہ نواز خاں، کرنل گلزار سنگھ، دینا ناتھ داس، لکشمی سوامی ناتھن اور ایس اے ایر کا انٹرویو شامل کیا۔ اس کے علاوہ سہاش چندر بوس کی ریکارڈ کی ہوئی تقریروں کا بھی استعمال کیا۔ لہذا جو باتیں تحریری صورت میں ہمارے سامنے نہیں آسکتی تھیں وہ بوس

کے ساتھیوں کی زبانی ہمیں معلوم ہوئیں۔

ان دونوں فوجیوں کا تعلق تو ماضی قریب سے تھا لیکن ماضی بعید کے کسی کردار یا حقیقی واقعے کو فوجی کا موضوع بنایا جائے تو تاریخی کرداروں کے علاوہ چند فرضی کردار بھی تخلیق کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان کے مکالمے حقیقت پر مبنی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال مجید نے اپنے فوجی ”داراشکوہ“ میں دارا اور نگ زیب کی شخصیت اور افکار کے متعلق حقیقی پہلوؤں کو بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ اس کا اندازہ ”داراشکوہ“ میں اور نگ زیب اور دارا کے مکالموں سے ہوتا ہے۔

اورنگ زیب: (غصہ سے) ہم اورنگ زیب ہیں چھتر سال، دکن میں ہوا خوری ہماری منزل نہیں۔ ہمارے ایک ایک سوار سے کہہ دو کہ گھوڑے کی پیٹھ پر جاگتا رہے۔ ایک ایک لمحہ قیمتی ہے۔ ہم دارا نہیں کہ دلی کے دربار میں اعلیٰ حضرت کے مصاحب بن کر شاہ بلند اقبال کے لقب پر خوش ہو جائیں۔ ہم سپاہی ہیں راؤ چھتر سال۔ سپاہی۔

دارا۔ یہ کس زمین کی خوشبو ہے پنڈت جگن ناتھ؟ دل بار بار پوچھتا ہے کہ اے ہندوستان۔ اے رام لکشمی اور ارجن کی سرزمین..... اے کرشن کی مرلی کے دلش..... میرے دل میں تجھے جاننے کی پیاس ہے..... تجھے اپنانے کی حسرت ہے۔

اورنگ زیب اور دارا کے مکالموں سے دونوں کی شخصیت اور فکر کی پرتیں پوری طرح سے کھل جاتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ یہ مکالمے صرف کرداروں کی شخصیت پر روشنی نہیں ڈالتے بلکہ فوجی کی فضا پر بھی ان کا اطلاق ہوتا ہے۔ ”داراشکوہ“ میں اقبال مجید نے ڈرامائی ٹکڑوں کا بھی استعمال کیا ہے۔ جس سے بہت سارے مقاصد پورے ہوئے ہیں، مثلاً ایک جگہ اورنگ زیب اور دارا میں جنگ ہو رہی ہے۔ یہاں پر جنگ کا منظر پیش کرنے کی بجائے جنگ کے ردِ عمل کو اورنگ زیب اور دارا کی بہن جہاں آرا اور کنیزوں کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

(توپوں، سپاہیوں اور گھوڑے کی ٹاپوں کا شور ابھرتا ہے)

ایک کنیز خلیل اللہ خاں کی غداری اور راجہ مان سنگھ کے قتل کی خبر جہاں آرا کو دیتی ہے۔

کنیز-۱: (گہرا کر داخل ہوتی ہے) عالیہ حضرت! عالیہ حضرت..... عالیہ حضرت..... حضرت راجہ مان سنگھ مارے گئے۔

جہاں آرا: اوہ میرے خدا۔

کنیز-۲: غضب ہو گیا عالیہ حضرت! را موگڑھ کا سب سے بڑا سورما..... راؤ چھتر سال۔

جہاں آرا: (گھبرا کر) چھتر سال۔ کیا ہوا ہمارے چھتر سال کو۔
 کنیر-۱: وہ۔ وہ اپنے بیٹے اور تین بھتیجیوں کے ساتھ شہزادہ عالم پر نثار ہو گئے۔
 جہاں آرا: (چنچ کر) نہیں نہیں۔ یا الہی کاش یہ جھوٹ ہو (روتی ہے) (توپوں، سپاہیوں اور گھوڑوں وغیرہ کا شور ابھرتا ہے اور ڈوب جاتا ہے)۔

کنیر-۲: (داخل ہوتی ہے) شہزادی عالم۔ راموگڑھ سے ہر کارہ خبر لایا ہے (چپ ہو جاتی ہے)۔
 جہاں آرا: بولتی کیوں نہیں!

کنیر-۲: میرے منہ میں خاک عالیہ حضرت۔ شہزادہ عالم جنگ ہار گئے (موسیقی کی تیز اور اونچی صوت جو بعد میں ہلکی پڑ جاتی ہے)۔

جہاں آرا: (سکیوں کی آواز) لٹ گیا، ایک نئے سویرے کا سہاگ لٹ گیا۔ جہاں آرا۔ سیاست تیرے بھائی کو کھا گئی۔

ریڈیو فچر میں حقائق کے تلخ و شیریں اظہار کے درمیان اس قسم کے ڈرامائی ٹکڑے فچر کی ڈرامائیت میں اضافے کا سامان ثابت ہوتے ہیں۔ ان سے فچر کی کشش میں اضافہ ہوتا ہے۔ مثلاً اگر اقبال مجید یہاں پر اورنگ زیب اور دارا کے درمیان جنگ کی منظر کشی کرتے تو ان کے جوش اور ولولے جنگی صلاحیت اور میدان جنگ کی افراط و تفریط کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں دکھا سکتے تھے مگر ڈرامائی ٹکڑے کا استعمال کر کے انہوں نے جہاں آرا کے داخلی جذبات کی نشاندہی بھی کی ہے اس کے علاوہ جہاں آرا کا داراشکوہ کی جانب پر خلوص جذبے کی بھی وضاحت کی ہے۔ حالانکہ جہاں آرا دونوں کی بہن تھی لیکن دارا کی نرم دلی اور صوفیانہ طرز زندگی نے جہاں آرا کے دل میں ایک خاص لگاؤ بلکہ جذبہ پیدا کیا ہے۔ اس کے برعکس اورنگ زیب کی سخت ترین طرز زندگی سے ہمدردی کی ایک بوند بھی نہیں ٹپکتی۔

تاریخ اور تاریخی شخصیتوں کے علاوہ تیوہاروں اور حالاتِ حاضرہ پر بھی فچر لکھے گئے ہیں۔ اس قبیل کے فچروں کا مقصد تہذیب اور تربیت کو خاص طور پر ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اخلاق اثر نے اپنے فچر 'صبحِ عید' میں رمضان المبارک کے متعلق قرآن کریم کے آیات 'رمضان کی اہمیت'، سحر و افکار، شب بیداری، حمد و نعت، رمضان کے مہینے میں قرآن کریم کا نزول، تراویح، عید کا چاند اور بچوں کی خوشی، عید کی خریداری اور بازاروں کی چہل پہل اور نماز عید کے ساتھ ساتھ عید گاہ کے ارد گرد دوکانوں کے ہجوم کو بہت پرکشش انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ فچرش بیک کی تکنیک سے تیار کیا گیا ہے۔ اس کے پہلے سین میں عید گاہ پر ریکارڈ کی گئی عید کی نماز اور تکبیر کو فیڈ ان کر کے ایک لمحاتی واقعے کے

بعد سلام کو فیڈ ان کیا گیا ہے۔ اس کے بعد نشاطیہ موسیقی جاری رہتی ہے اور نماز پڑھ کر باپ گھر جاتا ہے۔ تو بچوں کے جذبات مکالمے کی صورت میں اس طرح ابھرتے ہیں۔

بچے: ابو آگئے۔ ابو آگئے۔ عید مبارک ہو ابو جان

باپ: مبارک ہو۔ تم کو بھی مبارک ہو۔ بڑی عمر ہو۔ صبحی یہ لو تمہارے کھلونے ہیں اور جاوید یہ رہی تمہاری مٹھائی۔ اچھا یہ بتاؤ تمہاری امی کہاں ہیں؟

ماں: میں یہاں ہوں۔ عید مبارک ہو۔

باپ: ارے بیگم یہ کیا۔ آج تو رنگ ہی نرالے ہیں۔ میں کہتا ہوں.....

ماں: رہنے بھی دیجئے۔ بنانا تو کوئی آپ سے سیکھے۔

باپ: مری بات تو سنو۔ اتنے دور سے نہیں، ذرا قریب تو آؤ۔

ماں: بچے کھڑے ہیں اور آپ کو تو کچھ سوچتا ہی نہیں۔

(دروازہ پر دستک)

عزیز: ارے بھائی مقبول صاحب!

باپ: بیگم! عزیز میاں آگئے ہیں۔ ذرا جلدی سے شیر خورہ اور کباب بھیج دو اور ہاں۔ عطر اور پان بھی بھیج دینا۔

عزیز: ارے بھائی مقبول۔ کیا لوٹ جاؤں۔

مقبول: آیا میاں آیا۔

ماں: آپ تو ذرا میں گھبرا جاتے ہیں۔ دیکھئے ٹیبل پر ساری چیزیں موجود ہیں۔

مقبول: اوہ۔

اس کے بعد دوسرے دوستوں کی آمد بھی ہوتی ہے۔ دوست آپس میں گلے ملتے ہیں اور منظر میں مسرت و

شگفتگی کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ آوازیں فیڈ آؤٹ ہوتی ہیں اور راوی عید کی نماز کے بعد حدیث بیان کرتا

ہے۔ حدیث کا بیان فیڈ آؤٹ ہونے کے بعد پھر دوستوں کی محفل فیڈ ان ہوتی ہے سبھی دوست گھوم کر ایک دوسرے

کے گھر جاتے ہیں۔ پس منظر میں کورس کے ذریعے یہ کلام گا کر سنایا جاتا ہے۔

عید کی ہر خوشی مبارک ہو عشرت زندگی مبارک ہو

ہر قدم پر بہار ہے گویا

ہر نفس کام گارہے گویا

رحمتِ کر دگار ہے گویا
عید کی ہر خوشی مبارک ہو عشرتِ زندگی مبارک ہو
ڈرامائی ٹکڑوں کے علاوہ موسیقی اور صوتی اثرات سے بھی فچر کے ماحول طبقہ اور افراد کا حقیقی نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔

(II) ریڈیو ڈرامائی مونولاگ

عام طور پر خود سے باتیں کرنے کو مونولاگ کہتے ہیں۔ مونولاگ کا استعمال ناول، افسانہ اور نظم میں بھی ہوتا ہے ادب کی اصطلاح میں یہ ایک ڈرامائی حربہ بھی ہے اور ڈرامے کی صنف بھی۔ ڈرامے میں اس کے نقوش بہت پہلے سے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثلاً سنسکرت ایکاکئی ”بھان“ میں ایک کردار اسٹیج پر تنہا کھڑا ہو کر آسمان کی جانب دیکھتے ہوئے اپنی تقریر اور اداکاری سے اپنے جذبات کا مظاہرہ کیا کرتا تھا۔ جدید ڈراموں میں بھی اس کا استعمال بعض جگہوں پر ہوتا ہے۔ مونولاگ بالخصوص اس جگہ استعمال ہوتا ہے جہاں کردار ذہنی پیچیدگی میں مبتلا ہوتا ہے۔ لیکن ڈرامائی مونولاگ میں ”بھان“ کی طرح ایک کردار کی موجودگی ضروری نہیں ہوتی۔ ڈرامائی مونولاگ کی بنیاد خود کلامی پر رکھی گئی ہے۔ لیکن ریڈیو میں جب بحیثیت صنف اس کا استعمال ہوتا ہے تو اس میں خود کلامی کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ ریڈیائی مونولاگ اپنی فنی وسعت اور تکنیکی سہولت کی بنا پر ایک نوع کی تجدید سے دوچار ہوا۔ مثلاً ریڈیائی مونولاگ میں کردار جب ریڈیو پر خود کلامی کرتا ہے تو وہ تصوراتی طور پر اپنے روبرو کسی دوسرے کردار کو بھی لاسکتا ہے۔ وہ مخاطب کا انداز بھی اپنا سکتا ہے اور بعض اوقات اپنے احساسات اپنے ہم زاد کے ذریعے بھی بیان کرتا ہے۔ کبھی خود کو مخاطب کرتا ہے اور کبھی اس کا ہم زاد اسے مخاطب کرتا ہے۔ گویا ریڈیائی مونولاگ میں ایک ہی کردار صرف خود کلامی کی بجائے گفتگو اور مخاطب کا انداز بھی اختیار کر سکتا ہے۔ ریڈیائی مونولاگ تخلیق کرتے وقت چند ایسے اشارے کیے جاتے ہیں جس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ خود کلامی کرنے والا کردار تنہا ہے یا پھر یہ کہ ایک خیالی شخص سے مخاطب ہے۔ مونولاگ کی مقبولیت اور اہمیت کی وجہ یہ ہے کہ اس میں کردار اپنے جذبات و احساسات، ذہنی پیچیدگی یا اپنی جلی خواہشات کا مظاہرہ کھل کے کرتا ہے۔ ہر چند کہ ڈرامائی مونولاگ میں پلاٹ، کردار اور مکالمے بھی ہوتے ہیں لیکن سب سے اہم حیثیت کردار کی مجموعی فکر اور ڈرامے کی فضا کو پرکشش اور معنی خیز بنانے والی خود کلامی کی ہوتی ہے۔

مونولاگ کے مفہوم اور معنویت کے ساتھ ساتھ ڈرامائی مونولاگ پر اظہار خیال کرتے ہوئے اخلاق اثر نے کہا ہے کہ:

”مونو لاگ کے لغوی معنی ”ڈرامے کا ایک شخص ”سین“ یا ”یک شخص“ سین“ یا یک شخص ڈراما ہے۔ اسے خود کلامی اور تنہا کلامی بھی کہتے ہیں۔ Soliloquy کے معنی بھی خود کلامی ہیں۔ ڈراموں میں خود کلامی کو مختلف مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے..... ڈرامائی مونو لاگ نے خود کلامی کے تمام موضوعات اور محسوسات کو اپنے دامن میں جگہ دی اور اس میں تصرفات بھی کیے۔ خود کلامی جب ڈرامائی خود کلامی کے قالب میں ڈھلتی ہے تو اس کے اختصار اور بکھراؤ میں ربط و تسلسل پیدا ہوتا ہے اور خود کلامی ایک مکمل کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کے ساتھ اس میں گہری ڈرامائیت آجاتی ہے۔“^{۱۵}

ڈرامائی مونو لاگ میں عمل سے زیادہ خیالات اور نظریات کی کشش کو اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں کردار اپنی داخلی کیفیت کو متاثر کن بنا کر پیش کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ اور اس میں چند ایسی باتیں بھی سامنے آجاتی ہیں جو دوسرے کرداروں کے سامنے یا عملی زندگی میں دوسرے لوگوں کی موجودگی میں نہیں آسکتی ہیں۔ گویا مونو لاگ میں کردار بغیر تصنع اور بندش کے ایک آزاد فضا میں اپنے جذبات کا بے لاگ اور پرکشش انداز میں قطعیت کے ساتھ مظاہرہ کرتا ہے۔

جہاں تک ریڈیو مونو لاگ کی پیش کش کا مسئلہ ہے تو اس کی کامیابی کی پہلی اور غالباً آخری کڑی صدا کار کی پختگی ہے۔ مونو لاگ کے صدا کار کی لیاقت اور اس کے تجربے کی وجہ سے مونو لاگ میں ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ وہ صدا کار مونو لاگ کو جاذبیت اور شائستگی سے پیش کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا جسے آواز کے نشیب و فراز اور جملے کے کلیدی خیال کی نمائندگی کرنے والے لفظ کو پرکھنے اور ادائیگی کے وقت اس پر زور دینے کی صلاحیت نہ ہو۔ خود کلامی کو موثر طریقے سے ادا کرنے میں ریڈیو کا صدا کار اسٹیج کے ادا کار سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے۔ کیونکہ اسٹیج کے ادا کار کے روبرو سامع کا مجمع ہوتا ہے اس کے برعکس ریڈیو صدا کار تنہا ہوتا ہے لہذا اس کی پوری توجہ ادائیگی پر مرکوز ہوتی ہے۔ ہر لیش چند رکھنے نے اسٹیج اور ریڈیو پر خود کلامی کے امتیازات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”اسٹیج پر خود کلامی ریڈیو کے مقابلے میں کم کامیاب ہوتی ہے اس

کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خود کلامی کے لیے جس تنہائی اور اکیلے پن کی

ضرورت ہوتی ہے وہ اسٹیج پر ممکن نہیں۔ دوسرے، خود کلامی کے لیے جس لہجے کی ضرورت ہوتی ہے وہ اسٹیج پر ناممکن ہے۔ کیوں کہ اسٹیج کا اداکار اپنے خیالات اپنے آپ سے نہیں کہتا بلکہ سامعین پر طاری کرتا ہے۔ یہ طریقہ خود کلامی کے اصول کے خلاف ہے۔ ریڈیو خود کلامی میں صدا کار کو اپنے خیالات یا احساسات سامعین پر نہیں، خود پر طاری کرنا ہوتا ہے۔“ ۶۱

ادائیگی کو پرکشش بنانے کے ساتھ ریڈیو نے خود کلامی کو فطری اسلوب سے بھی مزین کیا۔ اس میں ریڈیو کے تکنیکی ساز و سامان (Technical equipments) کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ گویا مائیکروفون کی حساسیت اور ایڈیٹنگ کی تکنیک، موسیقی اور صوتی اثرات حقیقی انداز بیان میں بے حد معاون ثابت ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسٹیج ڈرامے کے ایک حربے نے ریڈیو پر صنف کی صورت اختیار کر لی۔

اگر ریڈیو ڈرامائی مونو لاگ کا بحیثیت صنف محاکمہ کیا جائے تو سب سے پہلے چند بنیادی نکات پر توجہ دینا ضروری ہوگا۔ پہلی بات یہ کہ ریڈیو ڈرامائی مونو لاگ مختلف تکنیکوں سے لکھے اور پیش کیے جاسکتے ہیں۔ یعنی ان میں خود کلامی بھی ہو سکتی ہے اور خود کلامی کی صورت میں گفتگو بھی۔ دوسری بات یہ کہ اس میں قصے یا کردار کی شخصیت کے ارتقاء کی بجائے اس کی پیچیدگی اور اس کے طریقہ اظہار کو افضلیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سدھ ناتھ کار نے مونو لاگ کے متعلق یہ کہا ہے کہ:

”عام طور پر مونو لاگ میں کسی ایسے کردار کو پیش کیا جاتا ہے جس کی زندگی چند منفی جذبات کے تانے بانے سے بُنی ہوئی ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہیں تو ایسے کرداروں کی کہانی کو مونو لاگ میں پیش کیا جاتا ہے جس کی شخصیت الجھنوں سے بھری پڑی ہو۔“ ۶۲

لیکن اس کے معنی یہ نہیں کی ریڈیو ڈرامائی مونو لاگ میں صرف ایک ہی کردار ہوگا۔ اس میں ایک سے زائد کردار بھی ہو سکتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامائی مونو لاگ کی تکنیک اور موضوعات پر متعدد ریڈیائی ڈراما نگاروں نے طبع آزمائی کی ہے۔ مثلاً منٹو (کبوتری، انتظار، جرنلسٹ یا چارہ کاٹنے والی مشین اور سوگندھی) ریوتی سرن شرما (دشمن) بالی چوپڑہ (پرانا کمرہ نئی تصویریں) کرتار سنگھ دگل (اوپر کی منزل، امانت) انور سجاد (بیٹی) اشک (فرزانہ) وغیرہ

ریڈیو ڈرامائی مونولاگ کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ریوتی سرن شرما کے ڈراما دشمن میں بہ یک وقت خود کلامی اور گفتگو دونوں تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ مثلاً دشمن کے چوتھے منظر میں جب سروج کے نام لکھے گئے اس کے عاشق کے خطوط گریش کے ہاتھ لگ جاتے ہیں تو گریش اپنی بیوی یعنی سروج سے کچھ اس طرح مخاطب ہوتا ہے۔

گریش: اوہ۔ تو تم ہی ہو۔ جو سوچا تھا صحیح نکلا۔ ونود کی محبوبہ۔ ”دیپ شکھا“ تم ہی ہو۔ تم سروج۔ ہاں یہ گریش کے بیچے ہوئے خط تمہارے ہی ہاتھ کے لکھے ہیں۔ خط جو تم نے دونوں کو لکھے۔ اور میں ان خطوں کے ایک ایک لفظ کو پہچانتا ہوں کیونکہ ایسے ہی لفظ تم نے مجھے بھی لکھے ہیں اور میں نے ان لفظوں کو لاکھ لاکھ بار پڑھا ہے۔ آنکھوں سے لگایا ہے۔ یہ سمجھ کر کہ یہ موتی تم نے اپنی آتما کی گہرائی سے پہلی بار میرے لیے صرف میرے لیے نکالے ہیں۔ لیکن اب معلوم ہوا یہ موتی پاک نہیں ہیں۔ یہ موتی اترے ہوئے ہیں۔ جو تم نے ونود کی لاش سے اٹھا کر مجھ پر چڑھائے۔ اور جسے میں آرتی کا دیپک سمجھا وہ سادھی کا دیا نکلا۔ میں چار سال سے اپنے گھر میں سادھی کا دیا جلانے ہوئے ہوں۔ تم نے یہ ٹھیک ہی لکھا ہے (پڑھتا ہے) ”ونود اگر تم مجھے نہ ملے تو یہ ہونٹ ہنسنا چھوڑ دیجئے۔ یہ پلکیں لجانا چھوڑ دیں گی۔ میری چھاتی میں یہ ننھا سادل کسی کی آہٹ سے دیئے کی لو کی طرح چھٹھانا بند کر دے گا“۔ اوہ تو یہ ہے تمہاری اداسی کا سبب۔ یہ ہے وہ اداسی کا پھول جو نریش کو تمہاری آنکھوں میں پڑا نظر آیا۔ سروج اب معلوم ہوا کہ جس گرمی اور جس تڑپ کو میں تم میں اور تمہارے خطوں میں تلاش کرتا رہا وہ تم کسی اور پر لٹا چکی ہو (پھر خط پڑھنے لگتا ہے)۔

ونود! ”ابھی اور وقت گزرنے دو، سب سو گئے ہیں، چاندنی بھی اپنی بانہوں پر سر رکھ کر سو گئی ہے۔ صرف میں جاگ رہی ہوں۔ تم کہاں ہو؟ کل تین دن بعد تمہیں اپنی کھڑکی کے سامنے سڑک پر دیکھا۔ ہائے تمہاری کیا حالت ہو گئی ہے۔ میرے چاند کو گہن لگ گیا ہے۔“ ہاں سروج گہن لگ گیا ہے، سب چیزوں کو۔ چاند کو، سورج کو، آسمان کے تاروں کو اور زمین کے ذروں کو۔ میری زندگی اس مہیب گہن کے سائے میں آگئی ہے (تھکے لہجے میں) میں گہنا گیا ہوں۔

درحقیقت یہاں سروج موجود نہیں ہے۔ گریش اکیلے میں بالکل تنہا اس سے باتیں کر رہا ہے۔ یہ تو رہا ریڈیو ڈرامائی مونولاگ میں مخاطب یا گفتگو کا انداز اب اسی ڈرامے میں پانچویں منظر کے اختتام پر گریش خود سے بھی مخاطب ہے اور اپنی بیوی سروج سے بھی۔

گریش: اوہ یہ سب کچھ کیا ہے۔ کیا ہے۔ کیا ہو رہا ہے۔ میں کیا کر رہا ہوں۔ مجھے کیوں لگتا ہے جیسے کوئی اصلی سروج اٹھا کر لے گیا ہے اور ساری دنیا میں ایک نقلی سروج چمک رہا ہے۔ دھوپ کا رنگ بدل گیا ہے، یہ مکان، یہ فرنیچر، یہ

تصویریں۔ یہ سب کہنائی ہوئی کیوں معلوم ہوتی ہیں..... سروج یہ سب کچھ کیا ہے۔ یہ چار سال جو تم نے میرے ساتھ گزارے ہیں..... یہ خدمت جو تم نے میری کی ہے۔ یہ میرا گھر جو تم نے سجایا ہے..... یہ بچی جو تم نے مجھے دی ہے، یہ سب کچھ کیا ہے؟ مجھے یوں لگتا ہے جیسے یہ آسمان، زمین، چاند، ستارے سب موم کے بنے ہیں اور موم پگھل رہی ہے..... میں سروج! ان موم کے پگھلے ہوئے تو دوں کو پکڑنے کے لیے بھاگا پھر رہا ہوں..... سروج! تم کیا ہو؟ تمہاری آتما میں کتنی گہرائی ہے۔ تمہارا دود مر گیا۔ اس نے تمہارے لیے خودکشی کر لی اور تم نے ایک پرانے مرد کے ساتھ گھر بسالیا..... تم اپنا سارا پیار، ساری محبت ایک اور آدمی پر لٹا چکی ہو۔ لیکن پھر بھی مجھے سب کچھ دے رہی ہو... یہ کیا ہے آج بھی صبح جب میری آنکھ کھلتی ہے تو تم میرے سامنے چائے لیے کھڑی ہوتی ہو، غسل خانے میں میرا تولیہ اور میرے کپڑے ننگے ملتے ہیں، دفتر سے لوٹنے پر مجھے اپنے چپل اور کپڑے اس طرح رکھے ملتے ہیں، جیسے وہ انتظار میں ہوں کہ میں آؤں اور انہیں پہن لوں..... سروج کیا یہ سب کچھ دھوکا تھا؟ یا پھر دھوکا، دھوکا نہیں ہوتا۔ سچائی سچائی نہیں ہوتی..... دود کی یاد کو تم نے اپنے اندر کہاں چھپا کر رکھا ہے؟..... تم کیا ہو سروج؟ (اور گہری روحانی اذیت میں سر جھٹکتا ہوا وہ پھر اپنا سر بانہوں پر رکھ کر میز پر جھک جاتا ہے۔)

ریوتی سرن شرمانے ڈرامے کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے دو موقعوں پر رونما ہونے والے گریش کے جذبات میں نہ صرف یہ کہ ایک نوع کا تعلق پیدا کیا ہے بلکہ گریش کی شدت کا پر زور مظاہرہ کرنے کے لیے سروج کی وفا شعاری، سلیقہ مندی اور اس کے حال و ماضی کی آئینہ داری بھی کی ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان تمام باتوں سے گریش کی ذہنی کشمکش کو بھی بروئے کار لایا گیا ہے۔ کچھ اسی طرح کی کیفیت کرتا رنگھ دگل کے ڈرامے ”اوپر کی منزل“ میں بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس میں بھی ایک شوہر اپنی بیوی کی بے وفائی سے تڑپتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ حالانکہ اس کی بیوی بھی غربت و افلاس اور بیماری میں ہر لحاظ سے اس کا ساتھ دیتی ہے جب کہ وہ خود بدکار قسم کا آدمی رہ چکا ہوتا ہے۔ ”دشمن“ اور ”اوپر کی منزل“ کا اختتام بھی ایک جیسا ہے۔ آخر میں دونوں مرد اپنی اپنی بیویوں کو قبول کر لیتے ہیں۔ ہاں ایک فرق ضرور ہے کہ ”دشمن“ میں گریش کی بیوی شادی سے پہلے دود سے محبت کر چکی ہے اور ”اوپر کی منزل“ میں شادی بلکہ تین بچوں کی ماں بننے کے بعد کسی پرانے مرد (ایک فوجی) سے محبت کرتی ہے۔ بالی چوپڑہ کے ”پرانا کمرہ نئی تصویریں“ میں بھی جب پاکستان ہندوستان پر حملہ کر دیتا ہے تو ایک شاعر اپنی تخیل کی دنیا سے نکل کر حقیقت کی سنگلاخ زمین پر قدم رکھتا ہے۔ اور اس کے بعد حسن و عشق کی داستان سے بھری پڑی اپنی تخلیقات کو بے معنی اور اپنے کمرے میں منعکس حسین عورتوں کی تصویروں کو فرسودہ قرار دینے کے بعد اپنے کمرے میں وطن پر شمار ہونے والے جانباز سپاہیوں کی تصویریں لگاتا ہے اور تنہائی میں ان سے مخاطب ہوتا

ہے۔ اس کی باتوں سے حسب الوطنی کی خوشبو پیدا ہوتی ہے اور پوری فضا کو سرشار کرتی ہے۔ منٹو نے بھی اپنے متعدد ڈراموں میں مونو لاگ کا بہترین استعمال کیا ہے۔ مثلاً ”کبوتری“ کا کبل پوش، ”جرنلسٹ“ مین باری، ”سوگندھی“ میں خود سوگندھی نے خود کلامی سے بے حد عمدہ ڈرامائی فضا تشکیل کی ہیں۔ اور منٹو کا ”انتظار“ تو مکمل طور پر مونو لاگ یا خود کلامی کا نمونہ ہے۔ اس میں ایک منتظر کی تیس منٹ کی ذہنی کیفیت کا احاطہ کیا گیا ہے۔ منتظر کی کشش اور ذہنی اضطراب کو واضح کرنے کے لیے ایک منطقی وجود کو کردار کے طور پر پیش کیا گیا ہے لیکن یہ منتظر کے ذہن کا خیالی مفروضہ ہے جسے ایک شخص تصور کر کے وہ اپنے ذہن و دل کی کیفیت بیان کرتا ہے۔ حالانکہ اس میں ایک اور کردار ہے جو منتظر کا دوست ہے لیکن منتظر اس سے اپنی ذہنی کیفیت یا دلی جذبات نہیں کہہ پاتا۔ لیکن وہ سب کچھ جو اپنے دوست سے نہیں کہہ پاتا ایک منطقی وجود سے کہہ جاتا ہے۔ گویا مونو لاگ میں خود کلامی ہو یا گفتگو کا انداز اس کے تحت کردار اپنی تمام تر جائز و ناجائز اور ناقابل بیان جذبات و کیفیات کا مظاہرہ موثر طریقے سے کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ”سوگندھی“ کا وہ حصہ قابل غور ہے جس سے پہلے ایک سیٹھ سوگندھی کو ناپسند کر کے چلا جاتا ہے۔ اس کے بعد جو خود کلامی کی کیفیت ہے وہ ایک طوائف کے ساتھ ساتھ عورت ذات کی تمام تہوں، گریہوں اور معصومیت کو بیک وقت بروئے کار لاتا ہے۔ مثلاً جب موٹر کار والا سیٹھ سوگندھی کو دیکھنے کے بعد ”اُونہہ“ کر کے چلا جاتا ہے تو سوگندھی کس طرح اپنے ردِ عمل کا مظاہرہ کرتی ہے۔

سوگندھی:..... (ہولے ہولے) میرے کان بج رہے ہیں..... سچ مج میرے کان بج رہے ہیں..... مجھ میں کیا برائی ہے رام لال..... بتا..... میں نے آج تلک کسی بری شکل والے کو اپنے گھر سے دھتکارا ہے؟ میرے بستر پر.... میرے ہاتھوں پر..... میرے منہ پر یہ لوگ الٹیاں کرتے ہیں..... مجھے گھن آتی تھی پر میں نے کبھی ان کو معلوم نہیں ہونے دیا۔

رام لال: بھئی میں چلا..... (قدموں کی چاپ)

یہاں تک تو سوگندھی نے اپنے بد شکل گراہکوں کے متعلق اپنے رویے کو ظاہر کیا ہے پر اپنی ذہنی کشش اور اپنی داخلی کیفیت وہ رام لال دلال سے نہیں کہہ پاتی لیکن جب وہ اکیلی ہو جاتی ہے تو اپنی پوری شدت اور تب و تاب کے ساتھ کھل کر ہمارے روبرو آتی ہے۔ یہاں خود کلامی کا نمونہ دیکھئے۔

سوگندھی: (خود ہی بولے مگر بالکل دوسرے لہجے میں۔ ایسا معلوم ہو کہ اس کا ناطق وجود بول رہا ہے)۔ کیا جواب دے گی تو..... ایک بار پھر آئے..... ایک بار پھر آئے..... یہ کیا رٹ لگا رکھی ہے تو نے..... چل گھر چل۔۔۔ ٹھنڈے پانی کا ایک ڈونگا پی اور باہر مل کے سو جا..... سیٹھ اور اس کی موٹر کی ایسی تیسی۔

سوگندھی: (خود) سیٹھ اور اس کی موٹر کی ایسی تیسی..... پر..... (موٹر کا انجن پھڑپھڑاتا ہے)۔

سوگندھی: یہ کیا؟

سوگندھی: (اس کا ناطق وجود) کچھ بھی نہیں..... تیرے کان بج رہے ہیں..... چل گھر چل..... پگلی... کسی کے کہنے سے آدمی براتھوڑی ہو جاتا ہے۔

سوگندھی: (خود) بات تو سچی ہے.... کسی کے کہنے سے آدمی براتھوڑی ہو جاتا ہے۔

سوگندھی: (ناطق وجود)۔ یاد ہے پچھلے کرسس میں احمد آباد کا ایک لونڈا تیرے پاس آ کے ٹھہرا تھا.... اس کا بوہ کہیں گم ہو گیا تھا۔ اس کے دس روپے واپس دے دیئے تھے۔

سوگندھی: (انتہائی بے چارگی کے ساتھ) اس سے کوئی مجھ سے کہہ دے ”سوگندھی... تو بہت اچھی ہے۔“

سوگندھی: (ناطق وجود) کسی کے کہنے سے کچھ نہیں ہوتا سوگندھی..... تو ہے ہی اچھی.... چل اب گھر چل۔

سوگندھی: (خود) چل اب گھر چل۔

اس کے بعد سوگندھی اپنے ایک گراہک (مادھو) کی موجودگی میں ان تمام مردوں کی تصویریں جو اس کے کمرے میں لگی رہتی ہیں اکھاڑ کر بھینکا شروع کرتی ہے۔ اور بالآخر اپنے کتے کے ساتھ چٹ کر سو جاتی ہے۔ یہاں پر سدھ ناتھ کمار کی بات سچی ثابت ہوتی ہے کہ مونو لاگ میں عام طور پر ایسے کردار کو پیش کیا جاتا ہے جس کی زندگی منفی اور تلخ جذبات کے تانے بانے سے بنی ہوتی ہے۔

گویا ریڈیائی مونو لاگ میں کردار کی زندگی کا وہ لمحہ پیش کیا جاتا ہے جس میں اس کی زندگی ایک تلخ تجربے سے دوچار ہوتی ہے اور وہ ذہنی طور پر بلا کی کشمکش سے دوچار ہوتا ہے۔ یہ کشمکش مختلف قوتوں سے ٹکرا کر ایک شدت آمیز جذبے کو جنم دیتی ہے۔ اور یہی جذبہ کردار کی زندگی کے تمام تر سیاہ و سپید کو نہ صرف یہ کہ لفظوں کا جامہ پہناتا ہے بلکہ ڈرامے کی مرکزی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔

(III) ڈاکومینٹری اور ڈاکیو ڈراما (Documentary and Docue Drama)

ڈاکومینٹری کا ماخذ فرانسیسی لفظ ڈاکیومینٹائر (Documentaire) ہے۔ فرانس میں اس لفظ کا اطلاق سفر ناموں پر مبنی فلم کے لیے ہوتا ہے۔ انگریزی میں دستاویزی تحریر کو ڈاکومینٹری کہا جاتا ہے۔ ڈبلوائیج ہڈن نے اپنی کتاب An Introduction to the study of Literature, p. 143 میں لکھا ہے کہ جان گرین نے حقائق پر مبنی فلم کے لیے سب سے پہلے ڈاکومینٹری کی اصطلاح ایجاد کی۔ ادب میں فکشن بشمول رپورٹاژ میں ڈاکو مینٹری کو تکنیک کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ جس میں قصے کا تانا بانا، ڈائری، یادداشت نامہ، خطوط اور دستاویز وغیرہ کی مدد سے تیار ہوتا ہے۔ اس تکنیک کو Epistolary Method کہتے ہیں۔ اس تکنیک کا استعمال رچرڈسن،

اسکاٹ، گوئے، قرۃ العین حیدر، مہاشو تادیوی اور جھمپا لہری وغیرہ نے بڑے موثر انداز میں کیا ہے۔

نشریات کی دنیا میں ڈاکو میٹری ریڈیائی ڈرامے کی تکنیک بھی ہے اور ایک آزاد صنف بھی۔ ریڈیو ڈاکو میٹری کے خطوط کا نقش اول ریکارڈ فلموں یا اطلاعاتی فلموں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ چونکہ خبری، درسی، معلوماتی یا اطلاعاتی فلموں میں حقیقی مواد کی حقیقی تصویر پیش کی جاتی ہے لہذا اس کے لیے مشاہدہ، حقیقی مواد اور اس کے تخلیقی انتخاب کے علاوہ اسکی تعبیر و تشکیل سے اس نوع کی فلموں کی تعمیر و تکمیل ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس نوعیت کی فلموں میں مصنوعی سیٹس کی بجائے اصل مناظر، عمارات اور جائے وقوع سے سروکار رکھا جاتا ہے۔ اس قبیل کی فلموں اور ڈاکو میٹری فلم میں فرق یہ ہے کہ متذکرہ فلموں میں صرف واقعات بیان ہوتے ہیں اور ڈاکو میٹری فلم میں تخلیقی تبصرے کے علاوہ فلم میں رونما ہونے والے واقعات اور جذبات کو بہتر بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی حقیقت بیانی کے علاوہ ڈرامائیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے مکالمے بھی تخلیق کیے جاتے ہیں گویا حقیقت میں تخلیقیت کی آمیزش بھی ہوتی ہے۔ اسی آمیزش سے فلم اور ڈرامے میں Advanture پیدا ہوتا ہے۔ اس تخلیقی طریقہ کار نے جب ریڈیو کی دنیا سے رشتہ استوار کیا اور آواز و ساز کے ذریعے حقیقی زندگی کے فنی اظہار کا وسیلہ بنا تو ریڈیو ڈاکو میٹری کا وجود ہوا۔

ڈاکو میٹری کی بھی دو قسمیں ہیں۔

(۱) ڈاکو میٹری (۲) ڈاکیو ڈراما

بقول منو ہر شام جوشی:

”ان دونوں میں ڈاکو (Docue) موجود ہے فرق صرف اتنا ہے کہ

دوسری قسم میں لفظ ڈراما جڑا ہوا ہے۔ اسی سے ظاہر ہے کہ جہاں

دونوں اصناف اصلیت کو درج کرنے والی دستاویز بننا چاہتی ہیں

وہاں دوسری صنف اسے ڈرامائی انداز سے پیش کرنا چاہتی ہے۔ یا

یوں کہیں کہ وہ کسی ایسے حقیقی واقعے کے بارے میں ہوتی ہے جس

میں ڈرامے کے اجزاء موجود ہوں۔“ ۱۸

ریڈیو ڈاکو میٹری چونکہ حقیقت اور واقعیت پر مبنی ہوتی ہے لہذا زمانی اعتبار سے اس میں ماضی اور حال سے تو

سروکار رکھا جاتا ہے لیکن مستقبل اس کے دائرہ عمل سے باہر ہے۔ لیکن بعض ناقدوں نے تو اسے صرف حال سے تعلق

رکھنے والی صنف قرار دیا ہے۔ ان میں سے جانیٹ ڈنبر (Jenet Dunber) سرفہرست ہے۔ ڈنبر کا کہنا ہے کہ:

”ڈاکو مینٹری فیچر کا تعلق عہد حاضر کی زندگی کے کسی پہلو کو

شوخی اور گہرے رنگ میں پیش کرنے سے ہے۔ اس کا مقصد موضوع سے متعلق حقائق بیان کرنا ہے۔ یعنی اس کی ہر تفصیل کو مکمل طور پر

حقیقت اور صداقت کا حامل ہونا چاہئے۔^{۱۹}

لیکن عہد کے متعلق ڈنبر کے نظریے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ مجموعی طور پر ڈاکومینٹری کے موضوعاتی سروکار کا احاطہ کیا جائے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ ڈاکومینٹری کا موضوع تسلیم شدہ حقائق پر مبنی ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ڈاکومینٹری ان واقعات پر مشتمل ہوتا ہے جو گذر چکے ہیں یا رو بہ عمل ہیں۔ اخلاق اٹھانے ڈاکومینٹری کے موضوعاتی سروکار اور دائرہ کار پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ریڈیو ڈاکومینٹری کا تعلق ریڈیو ڈرامے کی اصناف کے اس گروہ مثلاً فیچر اور رپورٹاژ سے ہے جن کا صنفی تصور حقائق کے اظہار پر مبنی ہے۔ ریڈیو ڈاکومینٹری کی صنفی تصور ہیئت سے زیادہ موضوع کے حقیقی اظہار سے ہے۔ اس میں حال اور ماضی کے کسی بھی موضوع کو ڈرامائی طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ اس کے موضوع میں کائنات کی وسعت ہے اور مجرد خیال سے ٹھوس حقیقت تک کسی بھی موضوع پر ڈاکومینٹری تخلیق کر سکتے ہیں..... ڈاکومینٹری میں حقیقی ماحول اس کا پس منظر (Setting) ہوتا ہے۔ حقیقی انسان اس کے کردار ہوتے ہیں۔“^{۲۰}

لیکن ڈاکومینٹری اگر ماضی بعید سے تعلق رکھتی ہے تو اس کو پیش کرتے وقت حقیقی کرداروں یا تاریخی کرداروں کا رول پیشہ دارانہ صداکار ادا کرتے ہیں اس کا منظر و پس منظر عین اس زمانے یا عہد کے مطابق ہوتا ہے اور قصہ تو یقینی طور پر حقائق پر مبنی ہوتا ہے۔ ڈاکومینٹری میں حقیقی فضا تخلیق کرنے کے لیے بعض اوقات اشاک ریل (Stock Reel) انٹرویو، بات چیت، بیان، تاثرات اور تبصرے سے بھی مدد لی جاتی ہے۔ دراصل ریڈیو ڈاکومینٹری میں حقیقی فضا کو پر لطف اور سند یافتہ بنانے کے لیے Live material کا بڑا اہم رول ہوتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس کا استعمال صرف حال اور ماضی قریب سے متعلق ڈاکومینٹریوں میں ہی ہو سکتا ہے۔ ماضی بعید سے تعلق رکھنے والی ڈاکومینٹری میں دستاویزی اور تحریری مواد حقیقی فضا مرتب کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ صوتی تصویروں سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ صوتی تصویروں سے ڈاکومینٹری ہی کیا ریڈیو کے سبھی اصناف میں رونما ہونے

والے مناظر جیتے جاگتے یعنی متحرک ہو جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صوت کو الفاظ سے زیادہ معنویت حاصل ہے۔ ایک کراہ یا ایک آہ غم کے طویل سے طویل بیان سے زیادہ پُراثر ہوتی ہے۔ ڈاکو میٹری میں حقائق کی پُرتاثر پیش کش اور سامعین کی توجہ کو مرکوز کرنے کے لیے Dramatic insets یا ڈرامائی ٹکڑے بھی بہت کارگر ہوتے ہیں۔ اگر ڈاکو میٹری حال یا ماضی قریب سے تعلق رکھتی ہے تو اس کے اندر ڈرامائی ٹکڑوں کے کردار حقیقی ہوتے ہیں اور اگر ماضی بعید سے متعلق ہو تو اس کے کردار مصنوعی مگر واقعہ حقیقی ہونا چاہیے۔ مثلاً اخلاق اثر نے (مشیئی دنیا کی سیر، سنہرے تار، روشن موتی) میں حقیقی کردار اور حقیقی صوتی تصویروں کا استعمال کیا ہے۔ کیوں کہ یہ ڈاکو میٹری حال سے متعلق تھی۔ اسی طرح منی بالاسندرم نے اربند و آشرم پر مشتمل ڈاکو میٹری "The Lotus and the Star" میں راوی کے بجائے Eye Witness کے ذریعے قصہ پیش کیا ہے۔ اور گوپال داس نے "اقوام متحدہ کا خراج عقیدت" میں گاندھی جی کی شخصیت کو سمجھنے اور اس میں حقیقی فضا قائم کرنے کے لیے جواہر لعل نہرو کے خطوط اور ان کی کتاب ڈسکوری آف انڈیا سے مواد اکٹھا کیا ہے۔ اور آل انڈیا ریڈیو دہلی کے مشہور پروڈیوسر میلول ڈیمیلو (Melol Demelo) نے اپنی ڈاکو میٹری "گنگا" میں متعدد تاریخی اور مذہبی تصانیف سے گنگا کے تقدس اور تاریخی اہمیت کو پیش کیا ہے۔ مثلاً اس ڈاکو میٹری کو دلچسپ اور گنگا کی عظمت کا معترف بنانے کے لیے اس کا آغاز جواہر لعل نہرو کے اس خط سے کیا ہے جو نہرو نے ایڈورڈ تھاٹسمن کو لکھا تھا۔ اس خط کو تھاٹسمن کے کردار میں ایک دوسرا صدا کار پڑھتا ہے۔

ڈیرا ڈورڈ!

مجھے یہ جان کر مسرت ہوئی کہ آپ ہندوستان تشریف لا رہے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ اس وقت میں کہاں ہوں گا۔ مگر اتنا ضرور جانتا ہوں کہ ہندوستان ہوگا، اور گنگا بھی۔ آپ ہندوستان اور گنگا پر فلم بنانا چاہتے ہیں، آپ کا تصور نہایت پرکشش ہے۔ گنگا صرف ندی نہیں، ایک تاریخ ہے۔ وہ تہذیب، روایت، مذہبی عقائد، آرٹ اور کلچر کی علامت ہے۔ آپ اسے ہر جگہ موجود پائیں گے۔ ہندوستان کے مذہبی تصورات اور آرٹ کو سمجھنے کے لیے۔ اس موضوع کو برتنا ایک مشکل لیکن عظیم کام ہے۔

اس کے بعد راوی اڈورڈ کے متعلق بتاتا ہے کہ اس کی گنگا پر فلم بنانے اور ہندوستان کا سفر کرنے کی دلی خواہش پوری نہیں ہو سکی۔ جب سردیوں کے موسم میں ایک رات وہ بہت بیمار ہو گیا تو بستر مرگ پر پڑا پڑا اپنے ساتھیوں کی طرف مڑا۔ اس کے چہرے پر ایک خفیف مسکراہٹ ابھری اور اس نے سرگوشی کے لہجے میں کہا۔

”ہندوستان ہوگا..... اور گنگا ہوگی“

نہرو کے اس خط کے علاوہ ڈیمیلو نے ہیون سانگ کے سفرنامہ ہندوستان سے الہ آباد کے ”برگد“ کے

درخت کی تاریخ بیان کی ہے۔ اور میکس تھنیز کے سفر نامے سے پاٹلی پترا اور گنگا کے چھوڑ کی نہ صرف یہ کہ اہمیت کا مظاہرہ کیا ہے بلکہ پاٹلی پترا کا جائے وقوع، عالمی شہرت، وہاں کے مکانات، محرابیں اور وہاں کی تہذیب پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ علاوہ ازیں رگ وید اور رام چرت مانس سے ”گنگا“ کی مذہبی اہمیت کو بھی بروئے کار لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ گویا ”گنگا“ کا موضوع حقیقی ہے تاہم اس میں تھاہسن اوورڈ، اس کی بیوی سوہونی اور پاٹلی پترا کی تاریخ بیان کرنے والا راوی (میکس تھنیز) خود نہیں بولتا بلکہ اس کی جگہ پیشہ ورا داکاروں نے صداکاری کی ہے۔ ایک بات تو قابل توجہ ہے کہ جب ڈاکومینٹری میں پیشہ ورا داکار صداکاری کرتے ہیں تو وہ لامحالہ ڈرامائی لہجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اور یہی لہجہ ڈاکومینٹری ڈرامے کا نقطہ تخلیق ہوتا ہے۔ منوہرشیام جوشی کی باتوں سے ڈاکومینٹری ڈرامے کی خوبیوں کو سمجھنے اور تاریخی ڈرامے کی منفرد حیثیت متعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ کیونکہ تاریخی ڈراما بڑی حد تک ڈاکومینٹری ڈرامے سے مماثل نظر آتا ہے۔ بقول منوہرشیام جوشی:

”ڈاکومینٹری ڈراما، جیسا کہ نام سے ظاہر ہے۔ حقیقی واقعات پر مشتمل لیکن ڈرامائی انداز سے پیش ہوتا ہے۔ کسی تاریخی ڈرامے کی طرح اس میں حقیقی لوگوں کا کردار اداکار یا اداکارائیں پیش کر رہے ہوتے ہیں۔ جہاں تاریخی ڈرامے صدیوں پرانے واقعات کو لے کر لکھے جاتے رہے ہیں وہاں ڈاکومینٹری ڈرامے میں زیادہ تر حالات حاضرہ یا ماضی قریب کے واقعات کو ڈرامے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ بال کی کھال نکالنے کے لیے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جہاں تاریخی ڈرامے میں ڈرامانگار اپنے تخیل کا بھی تھوڑا بہت استعمال کرنے کے لیے آزاد ہوتا ہے وہاں ڈاکومینٹری ڈراما میں واقعات کو عین حقیقی صورت میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ لیکن یہ محض ایک آدرش ہے، عملی طور پر تو آج کا میڈیا حقیقی خبروں کو بھی ذرا نمک مرچ لگا کر پیش کرتی ہے اور خبر و تفریح کے فرق کو ختم کرتے ہوئے Infotainment پر زور دیتی ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ خبر بھی تفریحی نقطہ نظر سے پرکشش ہو۔ اس لیے ڈاکو ڈراما میں اگر حقیقی واقعات کو زیادہ پر لطف یا سنسنی خیز بنانے کی کوشش کی جاتی ہے تو کوئی تعجب نہیں۔“^{۲۱}

ڈاکو میٹری کے موضوع اور فن کے بعد اس کی ہیئت کا محاکمہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس کی کوئی مخصوص یا مقررہ ہیئت نہیں ہوتی۔ یہ بیانیہ، سوانحی، دستاویزی یا آنکھوں دیکھا حال کی صورت میں بھی پیش ہوتی رہتی ہے۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ کسی بھی صنف میں حقیقت اور تخیل کا امتزاج ناگزیر ہوتا ہے اور اگر اس صنف میں کشش ہے تو موضوعاتی اور فنی دونوں سطح پر تجربے بھی ہوتے رہتے ہیں۔ لہذا ڈاکو میٹری میں بھی تجربے ہوتے رہے ہیں۔ شروع میں ڈاکو میٹری میں راوی اور بیانیہ پر ہی اکتفا کیا گیا لیکن رفتہ رفتہ اس میں کردار اور قصے کے فطری ارتقا کو بھی ملحوظ رکھا جانے لگا۔ بالآخر موضوع کی صداقت اور کرداروں کی ڈرامائیت نے ڈاکو میٹری سے ڈاکو میٹری ڈرامے تک کا سفر طے کیا۔ مثلاً میلول ڈی میلو کی ”گنگا“ حقیقت کو پرکشش بنا کر پیش کرنے کا اعلیٰ نمونہ ہے ساتھ ہی ساتھ اس میں بیانیہ دستاویزی اور ڈرامائی واقفیت و کیفیت لازم و ملزوم معلوم ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس میں سماعتی پہلو کو ظاہر کرنے کے لیے صوتی اثرات اور غیر سماعتی پہلو کو پیش کرنے کے لیے بیان یا مکالمے اور ماحول میں حقیقی و پرفیکٹ فضا مرتب کرنے کے لیے موسیقی کا استعمال ہوا ہے۔ لہذا اس میں شروع سے اخیر تک ایک نوع کا تاثر قائم ہو گیا ہے۔ اس لیے اس کو یا اس قبیل کی دوسری ڈاکو میٹری کو دستاویز فیچر کہنے کے بجائے ڈاکو میٹری ڈراما کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ ریوٹی سرن شرمانے بڑی باریکی کے ساتھ ڈاکو میٹری ڈرامے پر اظہار خیال کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

”ریڈیائی ڈراما نگاروں نے ان دو تکنیکوں (مونتاژ اور فلیش بیک) سے استفادہ کر کے بہت خوبصورت ڈرامے پیدا کیے ہیں۔ اس لیے ریڈیائی ڈراما نگاروں نے سنسکرت اور انگریزی ڈرامے کے ”سوتر دھار“ اور ”برد“ کے روایتی کرداروں کو کمینٹری کے روپ میں اپنا کر بڑے بڑے ناولوں اور افسانوں کو ڈرامے کے قالب میں ڈھالا ہے اور اس طرح ڈرامے کی اس شکل کو جنم دیا جسے فیچر یا روپک کہتے ہیں۔ اس تکنیکی استفادے نے ریڈیو ڈاکو میٹری کو جنم دیا ہے۔ جس کے ذریعے کسی چیز، ادارے، واقعے کو ڈرامائی روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں کسی چیز، ادارے یا واقعہ کے اُن پہلوؤں کو چنا جاتا ہے جن میں کوئی ڈرامائی پہلو ہوتا ہے۔ اور انہیں ایک مناسب کمینٹری کے ذریعہ

جوڑ کر روپک کی صورت میں پیش کر دیا جاتا ہے۔“ ۲۲

اخلاق اثر نے ریوٹی سرن شرما کے دو نکات، راوی کی بہر صورت موجودگی اور واقعے کے ڈرامائی پہلو کے

انتخاب سے اختلاف کیا ہے، اثر صاحب کی بات بڑی حد تک مناسب ہے کہ صرف راوی کے تکنیکی استفادے سے ریڈیو ڈاکومینٹری کا جنم ہوا اور ڈاکومینٹری موضوع کے ڈرامائی پہلو کا نام نہیں۔ موضوع کی مکمل وضاحت کے لیے ڈاکومینٹری لکھنے والا بیانیہ 'سوانحی' دستاویزی اور ڈرامائی طریقہ اختیار کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ سماعتی میڈیم کی حد بندیوں کے پیش نظر سماعتی پہلوؤں کا انتخاب کرتا اور غیر سماعتی پہلوؤں کو صوتی شکل میں تبدیل کرتا ہے۔ لیکن جب ہم ریڈیائی اصناف میں راوی کی موجودگی اور موضوع کے حقیقی پہلو سامنے رکھ کر ان کے امتیازات اور مماثلت پر غور کرتے ہیں تو ریڈیو فیچر، ریڈیو رپورٹ اور ریڈیو ڈاکومینٹری میں موضوع اور پیشکش کے لحاظ سے فرق کم اور مماثلت زیادہ نظر آتی ہے۔ کیونکہ یہ تینوں اصناف حقیقی واقعات کو صداقت کے ساتھ مختلف طریقوں سے پیش کرتی ہیں۔ تینوں میں راوی ہوتے بھی ہیں اور نہیں بھی ہوتے ہیں اور ان تینوں اصناف میں وہی فنی لوازمات استعمال ہوتے ہیں جو ڈاکومینٹری میں اور ان فنی لوازمات کی تفصیل دی جا چکی ہے بروقت ریڈیائی فیچر، رپورٹ اور ڈاکومینٹری کے امتیازات کا محاکمہ زیادہ مفید ہوگا۔ اول تو یہ کہ ڈاکومینٹری تفصیل کی بجائے معروضیت پر مشتمل ہوتی ہے۔ دوم اس میں فیچر کے برعکس صوتی اور دستاویزی مواد کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ سوم یہ حال اور ماضی سے متعلق موضوعات پر تشکیل پاتی ہے۔ اس میں معاشرتی یا سماجی حقیقت پسندی کا دخل زیادہ ہوتا ہے اور ذاتی واقعات کا کم جب کہ اس کے برعکس رپورٹ میں موضوع سے ذاتی نوعیت کا تعلق لازمی ہوتا ہے۔ یعنی رپورٹ نگار کتابی باتوں یا کسی دوسرے شخص کی باتوں پر بہت کم بھروسہ کرتا ہے۔ وہ جو کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے اسی پر رپورٹ تخلیق کرتا ہے۔ ایک بات اور رپورٹ میں داخلی اور خارجی عناصر کو ظاہر کرنے کے لیے صرف بیانیہ استعمال ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ڈاکومینٹری میں بیان، مکالمہ اور گفتگو تینوں کا دخل ہوتا ہے۔ اسی طرح سے ڈاکومینٹری ڈراما اور ریڈیائی ڈرامے میں ظاہری طور پر ایک ہی قسم کے اجزاء ہوتے ہیں۔ لیکن ان ترکیبی عناصر کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے۔ مثلاً ڈاکومینٹری کا تعلق حقیقت اور واقعیت سے ہوتا ہے جبکہ ڈرامے کا فسانے سے۔ ڈاکومینٹری میں تحقیقی تخلیقیت ہوتی ہے جبکہ ڈرامے میں تخیلی۔ ڈرامے میں بھی حقائق اور تاریخی صداقت ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ واقعات ڈرامائی مقاصد کو ملحوظ رکھنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں تاہم ڈرامے کی فضا اور اس کا انجام ڈراما نگار اپنی مرضی کے مطابق کرتا ہے۔ گویا ڈرامے میں حقیقت پر ڈرامائیت کو فضیلت حاصل ہے جب کہ ڈاکومینٹری میں ڈرامائیت پر حقیقت کو۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حقائق کے پرکشش مظاہرے کے لیے ڈرامائی تکنیک استعمال کی جاتی ہے۔ اسی طرح ریڈیائی ڈرامے میں پلاٹ اور مکالمے زیادہ اہمیت کے حامل ہوتے ہیں اور ریڈیائی ڈاکومینٹری میں موضوع اور کردار کی صداقت کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

(۱۷) جھلکی اور فارس:

نیچر کی طرح جھلکی بھی ریڈیو کی خالص ایجاد کردہ صنف ہے۔ ریڈیو جھلکی میں گھریلو، سماجی، مذہبی، معاشی اور نفسیاتی غرض کہ زندگی میں رونما ہونے والے بھی واقعات کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں طنز و مزاح کے قالب میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ جھلکیوں میں عام طور سے پانچ چھ منٹ کے واقعات کو ترتیب دے کر راوی اور کرداروں کے ذریعے نمایاں کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ راوی اپنے مختصر بیان سے ان واقعات میں ربط و تعلق پیدا کرتا ہے۔ اس کا فارس سے قریبی رشتہ ہے۔ لیکن فارس کی طوالت اس کے مقابلے میں ذرا زیادہ ہوتی ہے۔ حالانکہ دونوں کا مقصد معاشرے میں رائج فرسودہ روایات و رسومات اور خامیوں کو مضحک بنا کر پیش کرنا ہے۔ لیکن ایک رو بہ جو فارس کو جھلکی سے قدرے مختلف صورت عطا کرتا ہے وہ یہ ہے کہ فارس میں کسی ایک ہی موضوع کو بروئے کار لایا جاتا ہے اور جھلکی میں موضوعات مختلف النوع اقسام کے ہو سکتے ہیں لیکن ان میں کیفیت اور فضا کی بنا پر یکسانیت ہوتی ہے۔ گویا فارس کسی ایک تاثر کے تحت ایک ہی موضوع کو مبالغہ آمیز طریقے سے قہقہہ انگیز بناتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ فارس میں اختصار اور شوخی کے ساتھ ساتھ خیال کے ارتقاء پر تیز رفتاری سے کام لیا جاتا ہے اس میں سنجیدہ ظرافت، دقیق طنز اور تہ دار مزاح کی بجائے سو قیانہ مذاق کا پاس رکھا جاتا ہے۔ فارس کے تعلق سے ایک بات اور بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ فارس میں ایقان و امکان سے زیادہ گمان کو خاطر میں لایا جاتا ہے۔ اس کے کردار کی شخصیت مسخرے کی سی ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر فارس تفریح طبع اور تفسن نفس کا سامان فراہم کرتی ہے لیکن بعض اوقات یہ ذہنی سکون اور قلبی مسرت کے لیے صحت مند غذا بھی فراہم کرتی ہے ایک اور نکتہ جو فارس کو جھلکی سے الگ کرتا ہے وہ یہ ہے کہ فارس تضحیک و تمسخر کے ساتھ ساتھ معاشرے کی خامیوں کو ترک کرنے اور خوبیوں کو اپنانے کی دعوت دیتی ہے۔ جب کہ جھلکی کسی مخصوص کیفیت کے دونوں رخ کو محض پیش کرنے پر اکتفا کرتی ہے۔ جھلکی کے متعلق عمیق حنفی نے اظہار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”اکثر انمل اور بے جوڑ قصوں میں راویوں کے ذریعے مزاحیہ ربط پیدا

کر دیا جاتا ہے یا پھر الفاظ کا کھیل ہوتا ہے، بات سے بات پیدا کی جاتی

ہے اس کے لیے مقصدیت کو ضمنی اور تفریح کو اولیٰ شرط مانا

جاتا ہے۔“ ۲۳

سدھ ناتھ کمار نے بھی کچھ اسی طرح کے خیال کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

”دھیان دینے کی بات ہے کہ ”جھلکیاں“ عام طور پر تفریحی نقطہ نظر

سے لکھی اور نشر کی جاتی ہیں۔ نتیجتاً تفریح ان کی سب سے بڑی خوبی ہوتی ہے، ان میں زندگی کے سنجیدہ پہلو کی بجائے ہلکے، ہلکے واقعے کا ذکر ہوتا ہے..... ان کی خوبی اور ان کا امتیاز صرف ان کا اختصار اور تفریحی پہلو ہیں۔“ ۲۴

یہاں پر عمیق خفی اور سدھ ناتھ کمار سے اتفاق کرنا دشوار لگتا ہے۔ عمیق خفی نے تو خیر کسی حد تک اس کی مقصدیت کو تسلیم کیا بھی ہے لیکن سدھ ناتھ جی نے اس کے صرف تفریحی پہلو کو ہی تسلیم کیا ہے۔ کسی بھی صنف کے متعلق اس طرح کی رائے قائم کرنا جلد بازی یا سرسری طور پر گذر نے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جھلکی یا فارس درحقیقت سماج کی چار دیواری کے اندر ہر لڑکھڑاتے ہوئے کردار کا مضحکہ اڑاتی اور اس کی ناہمواریوں کا احساس دلاتی ہے۔ اور فارس تو اکثر و بیشتر معاشرے کی فرسودگی پر قہقہہ لگانے کے ساتھ ساتھ ایک متوازن زندگی بسر کرنے کی ترغیب بھی دیتی ہے۔ اصل میں ہمارے یہاں بیشتر لوگوں نے فارس کی نزاکتوں کو باریکی سے سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی:

”بے شک فارس کی دوڑ بے تحاشا ہوتی ہے کہ دیکھنے والا مارے ہنسی کے بے حال ہو جاتا ہے۔ تاہم اس کے لیے توازن اور اعتدال کے علاوہ یہ

بھی ضروری ہے کہ یہ دائرہ تہذیب سے باہر نہ نکلے۔“ ۲۵

جھلکیاں اور فارس آل انڈیا ریڈیو کی ویرائی پروگرام کے علاوہ ہواٹل، تماشا، دھنک، اندر دھنک، لہر اور رنگا رنگ کے پروگراموں میں نشر کی جاتی ہیں۔ خواجہ حسن نظامی، فرقت کا کوروی، عظیم بیگ چغتائی، انصار ناصری، کرشن چندر، منو، فضل الرحمن، اوپندر ناتھ اشک، ناکارہ حیدر آبادی، شوکت تھانوی، مرزا محمود بیگ، حضرت آوارہ، اور محبتی حسین وغیرہ نے فارس اور جھلکیوں میں سنجیدگی کے ساتھ طنز و مزاح کا استعمال کیا ہے۔ مرزا محمود بیگ کی جھلکیاں ایک زمانے میں بہت مقبول ہوئیں۔ بالخصوص جب ۱۹۵۷ء میں ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی کے سو سال پورے ہونے پر آل انڈیا ریڈیو نے مرزا محمود بیگ کی جھلکیاں سیریل کی صورت میں ”دلی کی تیرہ جھلکیاں“ کے نام سے نشر کی تھیں جو بعد میں شائع بھی ہوئیں۔

(۷) منظوم ڈراما، اوپیرا اور غنائیہ:

ہندوستان میں منظوم ڈرامے کی تاریخی حیثیت ہے۔ انیسویں صدی میں اسٹیج پر منظوم ڈراموں کی دھوم تھی۔ اس کا نقطہ آغاز بھگت سے متاثر نظر آتا ہے۔ ہر چند کہ شروع میں بھگت کا موضوع کرشن لیلائیں تھیں لیکن رفتہ رفتہ اس نے ان سبھی مذہبی اور اساطیری قصوں کو پیش کرنا شروع کیا جن میں ڈرامائیت ہوا کرتی تھی۔ لہذا رامائین،

مہابھارت اور شیو پاروتی کے قصے بھی اس کے موضوعاتی دائرہ کار میں آ گئے۔ انیسویں صدی کے اردو ڈراما نگاروں کے سامنے بھگت کی صورت میں منظوم ڈرامے تھے اور یہ منظوم ڈرامے خاصے مقبول تھے لہذا اردو نے منظوم ڈرامے سے اپنی ابتدا کی۔ ان ڈراموں کے معیار اور ادبیت پر کوئی خاص توجہ نہیں دی جاتی تھی لیکن انہیں بے حد مقبولیت نصیب ہوئی۔ اس لیے کاروباری نقطہ نظر سے نفع و نقصان کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس وقت کے ڈراما نگار اس میں تبدیلی کی جرات نہ کر سکے۔ رفتہ رفتہ منظوم ڈرامے نے اساطیری قصوں کی حد سے نکل کر داستانوں اور مثنویوں سے دلچسپی لینا شروع کیا۔ اسی زمانے میں میر حسن کی مثنوی سحرالبیان، واجد علی شاہ اختر کی دریائے عشق، مرزا شوق کی زہر عشق، نسیم لکھنوی کی گلزارِ نسیم اور نواب محبت خاں کی اسرارِ محبت کو اسٹیج پر ڈرامائی روپ میں پیش کیا گیا۔ زہر عشق کو احسن لکھنوی نے دستاویز محبت اور مرزا نظیر بیگ نے نتیجہ محبت کے نام سے منظوم ڈرامے کی صورت میں پیش کیا۔ اس دور کے منظوم ڈراموں میں غیر ضروری طوالت اور تفریح کے مد نظر اصل کہانی کے ساتھ ساتھ ضمنی طور پر مزاحیہ ٹکڑے چسپاں کیے جانے کا رویہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ ہر چند کہ اس رویے سے اتحادِ عمل اور وحدتِ تاثر میں خلا اور بے ربطی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن طالب بنارسی، احسن لکھنوی اور آغا حشر کاشمیری نے کسی حد تک اس خلا اور بے ربطی کو دور کرنے کی کوشش کی اور نظم کے ساتھ ساتھ نثر کا استعمال بھی شروع کیا۔ اس سے نثری ڈراموں کا فروغ تو ہوا لیکن منظوم ڈرامے ایک طرح سے اسٹیج کے منظر نامے سے غائب ہوتے گئے۔ حالانکہ اس عہد کے ڈراموں میں گیت اور گانوں کا استعمال ہوز قائم رہا۔ پھر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ریڈیو کے آغاز سے منظوم ڈراموں کا احیاء ہوا۔ ہندوستان میں نشریات کے ابتدائی زمانے میں ریڈیو سے نشر ہونے والی منظوم تخلیقات کو سنگیت روپک یا منظوم فچر کہا جاتا تھا۔ ان کی پیش کش میں موسیقی کی فراوانی اور شاعری کی افضلیت تسلیم شدہ تھی۔ اس نوع کے ڈراموں میں موضوعات سے زیادہ فضا اور کیفیت کی وحدت پر زور دیا جاتا تھا۔ اور ان میں ربط و تسلسل پیدا کرنے کے لیے راوی کا استعمال ہوتا تھا جو سنسکرت ڈرامے کے سوتر دھار کی طرح قصے کی غیر مربوط کڑیوں کو ایک مخصوص کیفیت کی لڑی میں پرونے کا کام کرتا تھا۔ ان سنگیت روپکوں کے منظوم مکالمے بعض اوقات تحت اللفظ میں اور بعض اوقات سُراور لے کے ساتھ گا کر ادا کیے جاتے تھے۔ دوسری بات یہ کہ ان کے قصے بیشتر اوقات خیالی ہوتے تھے۔ لیکن جذبات و احساسات اور مکالمے کی ادائیگی میں موقع و محل اور کیفیت کے لحاظ سے حقیقی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ سنگیت روپک یا منظوم فچروں میں ہیئت و مواد کے تجربے بھی ہوئے اور باریک بین لوگوں نے انہیں مختلف ناموں سے منسوب کرنا شروع کیا۔ اس طرح یہ منظوم تخلیقات اوپیرا، ڈانس ڈراما، نیلے اور منظوم ڈرامے کی صورت میں اپنی آزادانہ اور امتیازی شناخت کے حامل ہوئے۔ جہاں تک نیلے اور ڈانس ڈرامے کا تعلق ہے تو یہ

دونوں اصناف نہایت اہم ہیں لیکن ان کا تعلق خالصتاً اسٹیج اور اسکرین سے ہے۔ اور جسے اوپیرا کہا جاتا ہے اسے ریڈیو والے غنائیہ کہتے ہیں۔ سر دست غنائیہ اور منظوم ڈرامے کے تعین کی کوشش کی جائے گی کیونکہ ان کا تعلق اسٹیج کے علاوہ براہ راست ریڈیو سے ہے۔ اوپیرا کے اصطلاحی معنی مرتب کرتے ہوئے نیوانسائیکلو پیڈیا آف برٹینیکا میں کہا گیا ہے کہ:

”اوپیرا کے متعلق یہ ایک عام نظریہ ہے کہ وہ ڈراما جو موسیقی کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا جائے، اوپیرا ہے۔ مگر اس کا کیا کریں کہ Wegner میں مسلسل موسیقی ہوتی ہے، Verdi گیت کے ساتھ پیش کی جاتی ہے، Mozart میں گیت مکالمے کے درمیان گائے جاتے ہیں جبکہ Operettas اور Musical comedy میں مکالمے کے دوران وقتاً فوقتاً گیتوں کا استعمال ہوتا ہے۔ یہ سبھی اوپیرا کے ہی اقسام ہیں اور ان میں پلاٹ کی موجودگی ہی انہیں ڈراما بناتی ہے۔ حتیٰ کہ اوپیرا کے اسٹیج پر بھی پلاٹ لازمی تصور کیا جاتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ اوپیرا میں موسیقی کی روایت ڈرامے کی روایت پر غالب ہوتی ہے۔“ ۲۶

مذکورہ چھ اصناف کی مماثلت کو بنیاد بنا کر انہیں اوپیرا کی اقسام تسلیم کرنے سے پہلی نظر میں گڈ مڈ کی سی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اک ذرا دھیان دینے کے بعد ان سبھی اصناف کے ذاتی اوصاف بھی نمایاں ہوتے نظر آتے ہیں۔ اسی طرح سے ہمارے یہاں اوپیرا، منظوم ڈراما، ہیلے اور ڈانس ڈرامے کے متعلق خلط ملط نظریات سامنے آتے ہیں۔ لہذا ان کے امتیازات کو سمجھنے کے لیے ان کی تفریق کا واضح ہونا بلکہ منظوم ڈراما، اوپیرا، ہیلے اور رقص ڈراما کے فنی طریقہ کار کا محاکمہ ضروری ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر شبانہ نذیر کا خیال معاون ہوگا۔ شبانہ کا کہنا ہے کہ:

”منظوم ڈراما، اوپیرا اور ڈانس ڈراما، ان تینوں اصناف میں تحریری متن کی حد تک بہت مماثلت ہے۔ ان اصناف کا فرق اگر اجمالی طور پر پیش کیا جائے تو کچھ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ کوئی احساس اگر صرف منظوم الفاظ میں ادا کیا جائے تو وہ منظوم ڈرامہ اور اگر اس احساس کو ادا کرنے کے لیے موسیقی کی ضرورت محسوس ہو تو وہ

اوپیرا اور کسی احساس کے اظہار کے لیے رقص کو اولیت ہو تو وہ
 بیلے کا نقطۂ تخلیق ہے۔ رقص میں الفاظ بھی شامل ہو جائیں تو ہم
 اسے ڈانس ڈرامہ کہیں گے..... ان تینوں چیزوں میں شاعری قدر
 مشترک ہے اور ڈرامائیت بھی بنیادی عنصر ہے۔“ ۱۷

گویا شبانہ نذیر کے پیش نظر منظوم ڈرامے کے لیے مکالموں کا منظوم ہونا اوپیرا کے لیے موسیقی، بیلے کے
 لیے رقص اور ڈانس ڈراما کے لیے رقص اور مکالمے کا امتزاج بنیادی شرط ہے۔ اس کے علاوہ شاعری اور ڈرامائیت کا
 ہونا لازمی ہے۔ ہرچند کہ یہ خوبیاں متعلقہ اصناف کے لیے جزو لازم ہیں لیکن ان کا استعمال کسی نہ کسی حیثیت سے بھی
 اصناف میں ہوتا ہے تاہم کسی صنف میں موسیقی پر ڈرامائیت کو فوقیت حاصل ہوتی ہے اور کسی میں ڈرامائیت پر موسیقی کو
 اس لیے ان اصناف کے امتیازات پر خصوصی توجہ درکار ہے۔ ایک بات تو تسلیم شدہ ہے کہ منظوم ڈراما ہو یا نثری ڈراما
 ، غنائیہ ہو یا بیلے اور ڈانس ڈراما، ان کا پلاٹ فطری اور منطقی واقعات پر تعمیر ہونا چاہیے۔ لہذا ان کے واقعات کو تسلسل
 کے ساتھ آغاز و ارتقاء اور اختتام کے مراحل سے ہو کر گزرنا مناسب ہوتا ہے۔ اور ان کے کرداروں کی نشوونما بھی اس
 طرح ہونی چاہیے کہ ہر کردار کے فکری اور نفسیاتی پہلو رفتہ رفتہ ظاہر ہوتے جائیں۔ ایک بات جو اوپیرا یا غنائیہ کے
 بجائے اوپیرا نگار (Libretto) کے متعلق ہے وہ یہ کہ اسے شاعری کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ موسیقی اور گائیکی کے
 رموز و نکات سے بھی بخوبی واقفیت ہو۔ تاکہ وہ شعری مکالموں کے لیے ایسی بحروں کا انتخاب کر سکے جو موقع و محل کے
 مطابق مختلف دھنوں اور راگوں میں پیش کیے جاسکیں۔ اور ریڈیو اوپیرا (غنائیہ) میں تو ہر کردار کے لیے جدا جدا
 بحروں میں مکالمے ہونا چاہئیں تاکہ سامعین ہر کردار کے مکالمے کو اچھی طرح سمجھ سکیں۔ مثلاً شہاب جعفری کا اوپیرا ”
 موسم موسم دھرتی گائے“ تقریباً تیس منٹ کا غنائیہ ہے جس میں ایک سال کی زندگی کا احاطہ موسم کے لحاظ سے کیا گیا
 ہے۔ اس میں سردی، گرمی، برسات، خزاں اور بہار کی مناسبت سے گیت اور مکالمے لکھے گئے ہیں۔ لہذا موسیقار کو
 اسی لحاظ سے سنگیت تیار کرنے اور اداکار کو موسم کے مطابق سُر اور لے کے ساتھ گیت اور مکالمے ادا کرنے کا موقع ملا
 ہے۔ ریڈیائی اوپیرا کے لیے یہی تین اجزاء یعنی شاعری، موسیقی اور اداکاری بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی بنا پر گوپی
 چند نارنگ نے شاعری کو اوپیرا کا جسم موسیقی کو اس کی روح اور اداکاری کو حسنِ دل آرا کا سحر قرار دیا ہے۔ ان تین
 اجزاء کے علاوہ گوپی چند نارنگ نے منظر کاری کو ایک اہم رکن تسلیم کرتے ہوئے لباسِ ناز سے مشابہ قرار دیا ہے۔ ۱۸
 لیکن منظر کاری کا تعلق اسٹیج اوپیرا سے ہے اور اگر ریڈیو سے ہے بھی تو موسیقی اور اداکاری کے امتزاجی تاثر سے اس
 میں منظر تخلیق کیے جاتے ہیں اور منظر کاری کا معاملہ صرف اوپیرا یا منظوم ڈرامے کے متعلق ہی نہیں ہے بلکہ ریڈیو کے

کبھی اصناف میں منظوم نفا سازی کے لیے لفظ، موسیقی اور صوتی تاثر کو ذریعہ بنایا جاتا ہے۔ مثلاً منظوم ڈرامے میں کسی واقعے، احساس، کیفیت یا خیال کو ایک مخصوص تاثر کے تحت ہی مرتب کیا جاتا ہے۔ منظوم ڈرامے میں مکالمے تحت لفظ میں ادا کیے جاتے ہیں اور بعض اوقات قصے کی کڑیوں کو مربوط و منظم کرنے کے لیے راوی کا استعمال کر لیا جاتا ہے۔ ڈرامائیت، موسیقی اور گیت اس کے بنیادی لوازمات ہیں۔ لیکن مکالمے کو ان سب پر فوقیت حاصل ہے۔ بقول ابراہیم یوسف۔

”منظوم ڈراموں میں سب سے مشکل مرحلہ مکالمہ نگاری کا ہوتا ہے اس میں نہ صرف کردار کو پیش کرنا ہوتا ہے بلکہ اس کی ذہنی کیفیت کو بھی ظاہر کیا جاتا ہے اس میں ڈرامہ نگار کی ذرا سی نغرش یا تو کردار کا خون کر دیتی ہے یا پھر شاعر کا اور پھر ایسی صورت میں جبکہ ڈراما نگار آزاد نظم سے گریز کر کے پابند نظم کو اپنائے۔“ ۲۹

منظوم ڈراموں میں آزاد نظم کا استعمال بھی کیا جاسکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ نغمگی کا دامن ہاتھ سے نہ جائے۔ اس طرح کی شرطیں غنائیہ پر بھی لاگو ہوتی ہیں لیکن اک ذرا فرق کے ساتھ مثلاً غنائیہ میں مکالمے کے علاوہ گیت بھی ادا کار ہی گاتا ہے۔ جبکہ منظوم ڈرامے میں گیت کے لیے معنی یا معنیہ ہوتے ہیں۔ ایک اور نکتہ جو قابل لحاظ ہے وہ یہ کہ غنائیہ کے مکالمے راگ راگنیوں اور بھاؤ کو ملحوظ رکھتے ہوئے تخلیق کیے جاتے ہیں اور اس کی ادائیگی کے وقت راگوں اور سروں کا استعمال ہوتا ہے جبکہ منظوم ڈرامے میں مکالمے کی ادائیگی یعنی اس کی قرأت کے طریقے سے معنی مرتب کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ مثلاً شیلا بھائیہ نے ”جہاں آرا“ اور چتر لیکھا“ میں بالترتیب ۶۴ اور ۷۵ راگوں کا استعمال کیا ہے۔

منظوم ڈراما اور اوپیرا یا غنائیہ میں چند مشترک قدریں بھی ہیں۔ مثلاً دونوں میں فنون لطیفہ یعنی شاعری موسیقی اور مصوری کا استعمال ہوتا ہے۔ تاہم اوپیرا میں رقص (ادا کاری) کا اضافہ ہو جاتا ہے لیکن رقص اوپیرا کے لیے جزو لازم نہیں ہے۔ شاعری، موسیقی اور رقص تینوں حرکاتی فنون لطیفہ ہیں یعنی ان میں حرکت مختلف صورتوں میں جمالیاتی مسرت پیدا کرنے کا باعث ہوتی ہے۔ بقول جابر علی سید:

”شاعری، موسیقی اور رقص تینوں میں حرکت کا عمل مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے۔ شاعری میں الفاظ کے متحرک اور ساکن ٹکڑے یعنی حروف ایک دوسرے پر اثر انداز ہو کر آہنگ کی ایک خاص اور

مسرت بخش صورت پیدا کرتے ہیں۔ موسیقی میں آواز اور آلات موسیقی گلے اور تاروں کی بوقلموں حرکات کے ذریعے ایک نشاطیہ یا المیہ کیفیت پیدا کرتے ہیں اور رقص میں جسم کی حرکات کے ایک مخصوص توازن، پھیلاؤ، اشاروں کے نظام سے دیکھنے والوں کے حواس متاثر ہوتے ہیں۔ ان میں شاعری جامع فن ہے یعنی اس میں بیک وقت تصویریں، آواز ترین آہنگ اور رقص کی کیفیات پیدا کی جاسکتی ہیں لیکن شاعری کی سمفنیوں کا ہیں۔ شاعری تاثرات کی گہرائی اور شدت اور پھیلاؤ میں موسیقی اور رقص کی حریف نہیں ہو سکتی۔“ ۳۰

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ شاعری گہرے تاثرات اور پُر تاثر شدت کے لحاظ سے رقص و موسیقی کی حریف نہیں ہو سکتی۔ ہر چند کہ شاعری میں الفاظ رقص و موسیقی کی ایک صورت پیش کرتے ہیں لیکن کوئی عمدہ سے عمدہ گیت بھی سادہنا بوس، اودے شکر اور مایا شکر راؤ کے رقص کی لطافت پر فوقیت حاصل نہیں کر سکتی۔

تاہم شاعری جذبات و احساسات کا منظر پیش کرتی ہے اور موسیقی بہم امکانات رکھنے والے تاثرات تخلیق کرتی ہے۔ موسیقی، شاعری سے زیادہ متنوع اور گہرا آہنگ رکھتی ہے۔ یہ درست ہے کہ وزن شاعری میں نغمگی اور موسیقی پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ گویا موسیقی آوازوں کا نظام ہے اسے الفاظ کی ضرورت نہیں لیکن شاعری میں الفاظ ہی واحد ذریعہ اظہار ہیں۔ اس تفصیل سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غنائیہ ایک میوزیکل اکائی ہے اس لیے اس میں موسیقی (نغمہ اور آرکیسٹرا) کو مرکزیت حاصل ہے۔ اسی طرح اوپیرا اور ڈانس ڈرامہ میں بھی بہت نازک فرق ہے۔ یہ نکتہ واضح ہو چکا ہے کہ اوپیرا میں نغمہ اور آرکیسٹرا مجموعی طور پر ساز کی اہمیت مسلم ہے۔ اور اس کے مکالمے سُر اور لے میں گائے جاتے ہیں اور سب سے اہم بات یہ کہ انہیں خود ادا کار گاتے ہیں۔ جب کہ ڈانس ڈرامے میں اس طرح کی بندش یا پابندی نہیں ہوتی کہ سبھی مکالمے ترنم سے گائے جائیں اور انہیں رقص (ادا کار) خود گائے۔ دراصل ڈانس ڈرامے میں رقص اور مکالمے کی بنیادی اہمیت ہوتی ہے۔ یہاں ایک بات اور ذہن نشین کرنے کے قابل ہے کہ رقص تو بیلے میں بھی ہے لیکن اس میں کہانی لفظوں کے بغیر صرف موسیقی یا آرکیسٹرا کے ذریعے اور رقص کے اعضاء جسمانی کے پیچ و خم، ابرو کے اشارے، بھوؤں کی جنبش، کمر کی لوچ، ہاتھ اور انگلیوں کی حرکات اور پاؤں کی تھرکن سے مفاہیم ادا کرتے ہیں۔ دراصل بیلے کا رشتہ اکثر و بیشتر ان اسطوری قصوں سے ہوتا ہے جو بہت مقبول ہوتے ہیں۔

مثلاً کرشن اور گوپیوں کی پریم لیلیا، شنکر اور پاروتی کی چشمکس، شنکر کا تانڈا اور رام لیلیا وغیرہ۔ نقادوں کا کہنا ہے کہ بیلے میں استعمال کیا جانے والا قصہ اس قدر معروف و مقبول ہو کہ اگر اس کی وضاحت لفظوں کے ذریعے کی جائے تو بے جا معلوم ہو۔ حالانکہ بیشتر اوقات بیلے کے شروع ہونے سے پہلے قصے کا مختصر تعارف کر دیا جاتا ہے اس کے بعد رقص یا رقصہ (ادا کار یا اداکارہ) کی خاموش ادائیں گویائی حاصل کر لیتی ہیں۔ اور اگر وضاحت کی صورت میں ایسے اشارے یا مکالمے ادا کیے جائیں جن سے کہانی سامعین پر پوری طرح واضح ہو جائے تو قافی طور پر یہ بیلے نہ ہو کر رقص ڈراما کہلائے گا۔ خاموشی کے ساتھ بدن کے ذریعے کہانی سنانے کا فن Mime کی بھی خوبی ہے لیکن اس میں رقص کی شرط نہیں ہے۔ شنو کھرا نہ بیلے اور اوپیرا کی خوبیوں اور امتیازات پر گفتگو کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ:

”بیلے اور اوپیرا میں فرق یہ ہے کہ بیلے میں صرف رقص موسیقی پر منحصر ہوتا ہے اوپیرا میں رقص بنیادی نہیں ہے۔ اس میں دھن، بول، شاعری کے مطابق نقل و حرکت اور اداکاری ہوتی ہے۔ بالکل اسی طرح قدرتی انداز میں جیسے بات چیت میں قدرتی پن ہوتا ہے..... اوپیرا میں spoken word بالکل نہیں ہوتا۔ یہاں تک کہ ’ہاں‘ اور ’نا‘ جیسے لفظ بھی ایک خاص سُر کے ساتھ ہی ادا کیے جاتے ہیں۔ آرکیسٹرا سے اداکاری آسان ہو جاتی ہے۔ اور Time Gaip کو بھی بھرا جاتا ہے۔ اوپیرا میں آرکیسٹرا بہت ضروری ہے۔“ ۳۱

ادپیرا میں بھی زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ تغیرات رونما ہوئے۔ مثلاً جسونت ٹھا کر کی ہدایت میں مینا گر جری؛ جب پیش ہوا تو دینا گاندھی گیت گانے کے ساتھ ساتھ رقص اور Mime کرتے ہوئے بھی نظر آئیں۔ لیکن اس نوع کا تجربہ اسٹیج پر تو ممکن ہے ریڈیو پر نہیں۔ البتہ تخلیق کے تعلق سے اس میں یہ تجربہ ہوا کہ اپنے شروعاتی دور میں ادپیرا صرف پابند نظم میں لکھا جاتا تھا لیکن ریڈیو کی آمد کے بعد آزاد نظم میں بھی لکھا گیا۔ اور یہ کوئی عیب نہیں بشرطیکہ اس کی نغمگی برقرار رہے۔ منظوم ڈراما اور ادپیرا کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ مرکزی خیال یا مقصد، کردار نگاری یا ادا کاری اور منظر نگاری اہمیت کے حامل ہیں۔ شاعری، موسیقی، اتحادِ عمل اور فضا بندی کی وجہ سے تو ان کی شناخت ہی قائم ہوتی ہے۔

(D) ریڈیائی ڈراما، اسٹیج ڈراما، ٹیلی ویژن ڈراما اور

فلم کے فنی امتیازات

بنیادی طور پر ڈرامے کی ہیئت میں جواجز کا فرما ہوتے ہیں ان میں پلاٹ، قصہ، کردار اور مکالمے کا ہونا ضروری تسلیم کیا جاتا ہے۔ پلاٹ کی جامعیت، قصے کی تہہ داری، کرداروں کا عمل و حرکت اور مکالموں کا اپنے ادا کرنے والے کی شخصیت کی نمائندگی کرنا ایک کامیاب ڈرامے کی ضرورت بھی ہے اور ڈرامے کی عظمت کی دلیل بھی۔ اسی طرح سے کشمکش و تذبذب اور تضاد ڈرامے کی دلچسپی میں اضافے کا سامان ہیں۔ وحدت ثلاثہ یعنی وقت زمان و مکان اور وحدت تاثر کی اپنی افادیت ہے۔ اور یہ تمام باتیں سبھی ذرائع میں اہمیت رکھتی ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اسٹیج، ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ان کے تقاضے جداگانہ رویے کے متقاضی ہوتے ہیں۔ مثلاً ریڈیو ڈراما صرف ایک جس یعنی سامعہ کے ذریعے باقی حواس سے سامع کا تعلق استوار کرتا ہے جب کہ اسٹیج اور ٹیلی ویژن ڈراما سمعی اور بصری، دونوں حواس کے توسط سے ناظرین کے حواسِ خمسہ کو بیک وقت متاثر کرتے ہیں۔ اس ضمن میں برانڈر میتھوز (Brander Mathews) کہتا ہے کہ:

"The rules of play writing are universal. They apply generally to the structure of the play written for the Stage, Film, Television or Radio. The rules are modified in their specific application by the particular medium's special requirement." (1)

ان مخصوص ذرائع کے ذاتی تقاضے کیا ہیں اور ان تقاضوں کی تکمیل کے لیے ڈرامے کے بنیادی طریقہ کار میں کس نوع کی تجدید کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس امر کا احاطہ اسٹیج، ٹیلی ویژن اور ریڈیو ڈرامے کے فنی سروکار کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد ہی لگایا جاسکتا ہے۔

چونکہ ریڈیو آواز کا میڈیم ہے اور اسٹیج و ٹیلی ویژن دید و شنید دونوں سے سروکار رکھتے ہیں۔ ریڈیو میں ہر ایک چیز صوت و صدا کے ذریعے تخلیق اور پیش کی جاتی ہے۔ خواہ وہ کردار کی شبیہ سازی ہو، صورت حال کی تصویر کشی، مناظر کی تخلیق یا پھر جذبات و احساسات کا مظاہرہ۔ اس کے برعکس اسٹیج ڈرامے میں، اسٹیج کے لوازمات یعنی کرداروں کا جسمانی ڈول، ان کا لباس، ان کی حرکت و عمل معاون ہوتے ہیں۔ اور فلم یا ٹیلی ویژن میں یہ سب کچھ متحرک تصویروں کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ لیکن کیا صرف بصری اور سمعی پہلو ڈرامے کا لازمہ تسلیم کیے جاسکتے ہیں یعنی اگر کسی پیش کش کا تعلق صرف بصارت سے ہو یا اس کا دار و مدار محض سماعت پر ہو تو کیا پیش کش کے ان ذرائع پر ڈرامے کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ اسلم قریشی ان پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے کئی سوال اٹھاتے ہیں۔

”مثال کے طور پر ریچہ کا تماشا، بازی گروں کے کرتب، شعبدہ بازوں کے شعبدے، بہرو پیوں کے روپ، رام لیلا، راس لیلا، بنگالی لیلا اور یاترا کے سوانگ، نمائش بلس (Fowng Dress) خاموش فلمیں۔ یہ تمام عملی صورتیں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ کیا ان سب کو ڈراما کہہ سکتے ہیں؟ ان کے علاوہ خطیب کا خطبہ، مشاعروں میں شعراء کی شعر خوانی، داستان گوئی، مرثیہ خوانی، نثر خوانی، بنگال کی گھانٹو خوانی، یا زاری گان، جنگ نامے، شاہ نامے، روپیل کھنڈ کے آلہ، راگیوں کی داستان سرائی۔ ان سب کا بیشتر تعلق سننے سے ہے۔ کیا یہ سب ڈرامے کے حدود میں داخل ہیں؟ ہم میں سے اکثر اس کا جواب نفی میں دینگے۔ کیوں کہ یہ مسلّمہ امر ہے کہ دید و شنید ڈرامے کے بنیادی عناصر ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک عنصر مفقود ہو تو ڈراما نہیں بنتا۔ اب مسئلہ یہ درپیش ہوتا ہے کہ ریڈیو پر ایسی مکالماتی پیش کش جسے عرف عام میں ریڈیو ڈراما کہا جاتا ہے اور صرف سماعت سے متعلق ہوتی ہیں۔ کہاں تک ڈرامے کے حدود میں آتی ہیں؟ اسی طرح چپ سوانگ، یا نمائش گنیگ (Pantomime) یا خاموش اداکاری (Mimicry) جس کا تعلق محض بصارت سے ہے اسے ڈراما کیوں کر کہہ سکتے ہیں؟“^۲

یہاں پر اسلم قریشی نے صرف اور صرف حواس (دید و شنید) اور پیش کش کے تعلق پر نظر ڈالی ہے۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ محض ذریعہ یا ذرائع کو ڈراما نہیں کہہ سکتے۔ بلکہ کسی بھی پیش کش میں ڈرامے کی ہیئت یعنی کردار، پلاٹ اور مکالمے کا متحد ہونا ضروری ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں احادِ ثلاثہ، تضاد و کشمکش اور عمل ڈرامے کو دوسری اصنافِ ادب سے ممتاز کرتے ہیں۔ اور انہیں نکات کو بنیاد بنا کر ریڈیو، ٹیلی ویژن اور اسٹیج ڈرامے کے فنی امتیازات کو واضح کیا جاسکتا ہے۔

(۱) پلاٹ: کسی بھی ڈرامے میں پلاٹ کا ہونا لازمی ہوتا ہے۔ ڈرامے کا آغاز، ارتقاء اور نقطہ عروج میں ایک نوع کے منطقی ربط و تعلق کی اہمیت سے بھی انکار ناممکن ہے۔ لیکن جدید ذرائع نے ان میں تجدید کے دروازے بھی

واکے ہیں۔ مثلاً اسٹیج ڈرامے کے لیے لازمی ہوتا ہے کہ ”ڈراما وہیں سے شروع ہو جہاں سے کہانی شروع ہوتی ہے۔ یا جہاں سے ڈراما شروع ہو اس سے پہلے کی کہانی اشارات سے سمجھ لی جائے۔ یہ بیانیہ طرز ہے۔ ریڈیو ڈراما اگرچہ چابکدستی سے لکھا اور پیش کیا جائے تو ڈرامے میں کہانی کے واقعات کی ترتیب کا خیال رکھنا ضروری نہیں۔ ڈراما کہانی کے اختتام سے بھی شروع کیا جا سکتا ہے اور درمیان کے کسی حصے سے بھی اگر ضروری ہو تو کہانی کا پس منظر کسی موقع پر ڈرامائی صورت میں ہی ویش بیک کیا جا سکتا ہے۔“^۳

(۲) **مکالمہ:** ریڈیو ڈرامے میں مکالمے کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ یہاں حرکات و سکنات اور رفتار کے عمل کی کوئی مداخلت نہیں ہوتی۔ صرف گفتگو سے کام لیے جاتے ہیں۔ اس کے لئے لفظوں کے صوتی آہنگ، زبان کی موزونیت اور مکالموں کی برجستگی پر سب سے زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ کرداروں کی آمد اور روانگی کا تاثر بھی مکالموں اور بعض اوقات صوتی اثرات سے مرتب کیا جاتا ہے۔ آغا ناصر نے ریڈیائی ڈرامے میں مکالموں کی اہمیت و نوعیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ریڈیو ڈرامے میں مکالمہ نگاری کا سارا دار و مدار لکھنے والے کے مشاہدے پر ہوتا ہے۔ جس حد تک مصنف مکالموں کو حقیقت سے قریب لانے میں کامیاب ہے اسی قدر ڈراما پسندیدگی کے ساتھ سنا جائے گا۔ روز مرہ زندگی میں ہم مختصر فقرے بولتے ہیں۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ چار آدمی ایک جگہ جمع ہیں تو ان میں سے صرف ایک باتیں کئے جائے اور باقی تین بالکل خاموش بیٹھ جائیں..... اسی لیے طویل مکالمے ریڈیو ڈرامے میں کوفت کا باعث بن جاتے ہیں..... اسی اصول کے تحت اور بھی کئی باتیں لازمی ہو جاتی ہیں۔ مثلاً تمام آدمی ایک ہی طرح نہیں بولتے۔ آوازوں کے علاوہ ان کے تلفظ ان کے انداز ان کی

زبانیں بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔“^۴

اس کے برعکس اسٹیج اور ٹیلی ویژن میں مکالمے کی بجائے عمل یا نقل و حرکت کی اولین اہمیت ہوتی ہے۔ ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کے فنی لوازمات اور مکالموں کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے سدھ ناتھ کمار کا کہنا ہے کہ:

”اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈرامے میں اسلوبیاتی سطح پر بھی کئی جداگانہ امتیازات ہیں۔ مثلاً اسٹیج ڈراما دیکھنے اور سننے دونوں سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ صوت و صدا کے علاوہ بدن کے آرٹ سے بھی تعلق رکھتا ہے۔ اس میں ماحول اور حالات کی تبدیلیوں سے آگاہ کرنے کے لیے مناظر موجود ہوتے ہیں۔ کرداروں کی شخصیت، ان کے لباس، میک اپ اور چہرے کے تاثرات کے وسائل بھی میسر ہوتے ہیں جبکہ ریڈیو ڈراما ان وسائل سے پوری طرح نا بلد ہے۔ نتیجتاً ان وسائل کی عدم موجودگی کو پُر کرنے کے لیے صوت و صدا اور سازو آواز کا سہارا لیا جاتا ہے۔ گویا ریڈیو ڈرامے میں اسٹیج کے تمام لوازمات مکالمے میں مضمر ہوتے ہیں۔“^۵

اب مرحلہ آتا ہے مکالموں کی ادائیگی کا۔ اسٹیج پر مکالمے اور بالخصوص خودکلامی بڑی حد تک غیر فطری لگتا ہے۔ جب کہ ریڈیائی ڈرامے میں اس کی ادائیگی بالکل فطری انداز میں ہوتی ہے۔ اس میں کردار ہزاروں میل دور بیٹھے سامعین کو بآسانی اپنی سرگوشی سے محفوظ کرا سکتا ہے۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ریڈیائی ڈرامے میں مائیکروفون کے ذریعے قرب اور فاصلے کے احساس کو بڑی خوبی سے واضح کیا جاتا ہے۔ مثلاً کردار اسٹوڈیو کے اندر ہی مائیکروفون سے دور یا قریب ہو کر بغیر کسی دشواری کے من چاہے انداز میں دوری و قربت کا احساس دلا سکتے ہیں۔ یہ سہولتیں ٹیلی ویژن ڈرامے میں بھی میسر ہیں۔ مگر اس کے دید کا وسیلہ اسے محدود کر دیتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر ٹیلی ویژن ڈرامے میں ناظرین کا تصور پروڈیوسر کی پسند و ناپسند کا پابند ہوتا ہے جبکہ ریڈیو ڈراما اپنے سامعین کو آزادی بخشتا ہے۔ اس میں ہر سامع کو اپنے ذاتی تصورات کے لحاظ سے قدرے جداگانہ اور مختلف نگار خانہ بنانے کی آزادی ہوتی ہے۔ گویا ریڈیو ڈراما انسانی تخیل کی طرح بالکل آزاد ہے یہی وجہ ہے کہ ناقدین نے اسے ”غیر متعین حدود کا فن“ قرار دیا ہے۔

آغاز و ارتقاء کی آزادیوں کی طرح ہی ریڈیو ڈراما وحدتِ زمان و مکان اور باصرہ کی بندشوں سے آزاد ہوتا ہے۔ چونکہ ریڈیائی ڈرامے میں ہر ایک حرکت و عمل آواز کے ذریعے ہی ہوتا ہے لیکن یہ باصرہ کی بندشوں سے آزاد ہوتا ہے۔ اس آزادی کی وجہ سے ریڈیائی ڈراما ٹیلی ویژن اور اسٹیج ڈرامے سے زیادہ وسیع و بلند اور بے باک ثابت ہوا ہے۔

اسی طریقے سے ایک کامیاب اور بامعنی اسٹیج ڈرامے کے لیے احاطہ تلاش کی موجودگی لازمی ہے۔ اگر زمان و مکان اور عمل کی وحدت میں کسی طرح کی خامی پیدا ہو جائے تو ڈرامے کی فضا پر جمود طاری ہو جاتا ہے اور ڈراما دیکھنے والوں کا ذہن بھٹک جاتا ہے۔ لیکن ریڈیو ڈرامے میں معاملہ ذرا مختلف ہے۔ چونکہ یہاں عمل ساز و آواز کے ذریعے جاری رہتا ہے۔ اور یہ باصرہ کی بندشوں سے آزاد ہوتا ہے اس لیے زمان و مکان کی تبدیلی یا اس کی بندشوں سے آزادی حاصل کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامے میں ڈراما نگار اور ہدایت کار کو یہ آزادی میسر ہے کہ وہ اگر چاہے تو ایک ہی ڈرامے میں معاصر دور سے دورِ قدیم تک کا سفر طے کر سکتا ہے۔ بس یہ ہے کہ وحدتِ تاثر پر کوئی ضرب نہ آئے۔ گویا ریڈیائی ڈراما اپنے میڈیم اور علامتی قوت کی وجہ سے اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن کے ڈراموں سے زیادہ ڈرامائیت تخلیق کر سکتا ہے۔ اس ضمن میں قمر رئیس کا کہنا ہے کہ:

”عام ڈراموں میں زمان و مکان کی پابندی ضروری ہوتی ہے لیکن

نثری ڈرامہ اس قسم کی قید سے آزاد ہوتا ہے۔ ریڈیائی ڈراما نگار اپنے

ڈرامہ کے واقعات کو دنیا کے مختلف گوشوں میں اور مختلف ادوار میں

پھیلا سکتا ہے۔ وہ حسب ضرورت ہمیں دیدہ گوش سے ایسے مناظر

بھی دکھا سکتا ہے جن کا دکھانا دوسرے قسم کے ڈراموں میں ممکن

نہیں ہوتا۔ مثلاً موثر یا ترین کا سفر، ہوائی جہاز کی پرواز وغیرہ۔“^۶

دوسرے قسم کے ڈراموں سے قمر رئیس کی مراد اسٹیج ڈرامے ہیں کیوں کہ فلم اور ٹیلی ویژن میں زمان و مکان کی تبدیلی اور ریل گاڑی یا ہوائی جہاز سے سفر کرنے کا منظر آسانی سے دکھایا جاتا ہے۔ ہاں ایک بات قابل غور ہے جو ریڈیو ڈرامے کو کم از کم اسٹیج ڈرامے سے مختلف و ممتاز کرتی ہے۔ وہ ہے ریڈیائی ڈرامے کی داخلیت۔ اسٹیج ڈرامے میں کردار کے ذہنی پیچ و خم کو دکھانا بہت دشوار ہوتا ہے۔ جب کہ ریڈیو ڈراما بہت آسانی سے کرداروں کی ذہنی دنیا میں اتر کر اس کی کشمکش سے ایک دلچسپ واقعاتی ترتیب عمل میں لاتا ہے۔ ریڈیو ڈراما بعض اوقات خارجی محرکات کو انداز بھی کر سکتا ہے لیکن اسٹیج اور بڑی حد تک فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے کے لیے بھی یہ ناممکن ہے۔ بہر کیف ریڈیائی ڈراموں میں خارجی کیفیات سے زیادہ داخلی کیفیات کی اہمیت ہوتی ہے۔ اگر اسٹیج ڈراما اور ریڈیو ڈرامے کے فنی اور موضوعاتی حدود پر نظر ڈالیں تو بقول سدھ ناتھ کمار:

”اسٹیج کی حدیں متعین ہیں اس میں سبھی موضوعات کو بروئے کار

نہیں لایا جا سکتا ہے۔ ریڈیو ڈراما، اسٹیج اور اس کی پابندیوں سے

آزاد ہوتا ہے۔ اس میں چرند و پرند بھی کردار بن سکتے ہیں۔ بے جان کو جاندار بنا کر پیش کیا جا سکتا ہے، متحرک مناظر بھی اپنی صوت و صدا کے ساتھ نمودار ہو سکتے ہیں۔ اس میں کسی بھی جگہ کسی بھی قسم کا منظر دکھایا جا سکتا ہے۔ جنت اور جہنم، آسمان اور زمین، پہاڑ اور سمندر، ندی اور جھرنے، میدانِ رزم اور محفلِ بزم، سبھی بڑی آسانی سے پیش کیے جا سکتے ہیں“ کے

ذرائع کے لحاظ سے کرداروں کی اداکاری کا مطالعہ بھی ہر ایک میڈیم میں مختلف طریقہ اداکاری کا متقاضی ہوتا ہے۔ بعض اوقات ڈرامے میں ایک لمحے کی خاموشی درجنوں مکالموں پر حاوی ہو جاتی ہے۔ لیکن جذبات کے اظہار کے لیے تھیٹر اور ریڈیو کو جس حد تک مکالموں کا سہارا لینا پڑتا ہے فلم اور ٹیلی ویژن ڈراموں کو نہیں لینا پڑتا۔ ہر چند کہ اسٹیج پر بھی خاموش اداکاری یعنی جسم کے حرکات و سکنات سے جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ مثلاً کندھا اچکانا، انگلی دانتوں تلے دبانا، بال نوچنا لیکن یہ تمام حرکات اول تو یہ کہ overacting کا شکار ہو جاتے ہیں دوم یہ کہ ان کا تعلق خاموش اداکاری کی باریک بینی سے نہیں ہوتا۔ مثلاً اسٹیج ڈراما میں خفیف مسکراہٹ، ابرو کے اشارے، چہرے کی تمازت و پڑمردگی، بدن کے ردوں کا کھڑا ہو جانا اور اسی نوع کی متعدد باریک حرکات کو ظاہر کرنا ممکن نہیں ہو پاتا۔ جب کہ اس کے برعکس فلم یا ٹیلی ویژن میں کیمرہ ناظرین کی تیسری آنکھ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ Big closeup یا Close up کے ذریعے ان تمام باریک ترین حرکتوں کو نہ صرف قید کر لیتا ہے بلکہ انہیں دکھانے کی قوت بھی رکھتا ہے۔ گویا اسٹیج یا ریڈیو میں لطیف قسم کے جذبات کو ظاہر کرنے کا ذریعہ صرف الفاظ ہوتے ہیں، اور اجزاء کی بجائے لفظوں کا استعمال ان کی لطافت کو مجروح کرتا ہے۔ اس لحاظ سے فلم اور ٹیلی ویژن، ریڈیو اور اسٹیج سے زیادہ ترقی یافتہ میڈیم ہیں۔ لیکن ریڈیو کے سامعین کے پاس ٹیلی ویژن اور فلم کے ناظرین کے مقابلے میں تخیل کی پرواز کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر تخیل کو متحرک کرنے کے جو بے پناہ امکانات ریڈیو میں ہیں وہ ٹیلی ویژن، فلم یا اسٹیج میں نہیں ہیں۔ ڈراما خواہ اسٹیج سے تعلق رکھتا ہو یا پھر ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے۔ اس میں کشمکش کا ہونا سب سے زیادہ لازم ہے۔ کشمکش سے ہی ایک کردار اور دوسرے کردار کے مابین یا پھر کرداروں اور ناظرین و سامعین کے درمیان تجسس برقرار رہتا ہے۔ جہاں کرداروں کے متضاد اعمال سے ڈرامے میں کشش پیدا ہوتی ہے اور دیکھنے سننے والا ہر لمحہ اس کیفیت میں مبتلا رہتا ہے کہ اب کیا ہوگا؟ اس کے بعد کیا ہونے والا ہے؟ وہیں ڈرامے میں تاثر کی وحدت قائم رہتی ہے۔ ریڈیو ڈراما ذہنی کشمکش کے مظاہرے میں دیگر ذرائع کے ڈراموں سے کہیں زیادہ موثر کردار ادا

کرتا ہے۔ ان نکات پر اظہار خیال کرتے ہوئے احتشام حسین نے لکھا ہے کہ:

”ڈرامے کی اصل بنیاد کشمکش پر ہے، یہ کشمکش داخلی بھی ہو سکتی ہے اور خارجی بھی، ہر طرح کی کشمکش، سوسائٹی سوسائٹی کے خلاف، قوم قوم کے خلاف، فرد فرد کے خلاف۔ اس طرح کی کشمکش خارجی اظہار چاہتی ہے اور اس کے لئے تھیٹر اور فلم کے اسٹیج زیادہ مناسب ہیں۔ لیکن داخلی کشمکش میں انسان کی شخصیت ٹکڑوں میں بٹ جاتی ہے اور کردار گویا اپنے ہی دست و گریباں ہو جاتا ہے، خود اپنی جستجو میں نکل کھڑا ہوتا ہے اور اپنی شخصیت کے متضاد ٹکڑوں کو جوڑ کر اکائی بننا چاہتا ہے لیکن نہیں بن سکتا، اس کشمکش میں یا تو وہ فتح پاتا ہے یا شکست کھاتا ہے۔ ایسا ڈراما کرداروں کی خواہشوں، امنگوں، خوابوں اور ارمانوں کی کہانی بن جاتا ہے۔ اس کا زیادہ اظہار عمل و حرکت سے نہیں بلکہ مکالمہ کے نشیب و فراز، آواز کے اتار چڑھاؤ، لہجے کی تندہی اور تیزی، نفسیاتی اشاروں اور کنایوں سے ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے ریڈیو

زیادہ موزوں آلہ اظہار ہے۔“^۵

ریڈیائی ڈرامے کی مذکورہ تمام خوبیاں اپنی جگہ مسلم مگر اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ وقت کی قلت کی وجہ سے ریڈیائی ڈرامے کا کینوس یک بابی ڈرامے تک محدود رہا لہذا اس میں مکمل ڈرامائی کیفیت کا پیدا ہونا اکثر و بیشتر اوقات خارج از امکان رہتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامے کی دوسری خامی یہ ہے کہ ریڈیو آزاد ادارہ نہیں تھا (حالانکہ اب اسے بڑی حد تک آزادی مل چکی ہے اور چند ذاتی ریڈیو چینل بھی وجود میں آچکے ہیں) لہذا سیاسی مصلحتوں کی خاطر بہت سارے مسائل ریڈیو ڈرامے کا موضوع نہیں بن سکے۔ ان کمزوریوں یا خامیوں کے باوجود تھیٹر کے زوال کے بعد ادیبوں کو ڈرامے کی جانب مائل کرنے والا صرف اور صرف ریڈیو ہی تھا۔ اور ریڈیو ڈرامے کے رواج کی وجہ سے ہی اردو ڈراما تابدہ ہے۔

حوالے

(A)

- ۱۔ محمد اسلم قریشی۔ ایک نئی ڈراما کیا ہوتا ہے۔ رسالہ ادب لطیف، لاہور، فروری ۱۹۵۹ء، ص ۹۔
- ۲۔ عشرت رحمانی۔ ایک نئی ڈراما، آج کل (ماہنامہ)، جون ۱۹۵۴ء، دہلی، ص ۱۱۔
- ۳۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما، (تاریخ و تنقید)، ۱۹۵۷ء، اردو مرکز، لاہور، ص ۳۱۔
- ۴۔ محمد اسلم قریشی۔ ایک نئی ڈراما کیا ہوتا ہے، رسالہ ادب لطیف، ۱۹۵۶ء، لاہور، ص ۷۔
- ۵۔ سید حامد حسین۔ اردو میں مختصر ڈراما۔ رسالہ شاعر (ڈراما نمبر) ۱۹۶۳ء، بمبئی، ص ۱۵۔
- ۶۔ وقار عظیم۔ ایک بابی ڈراما کا فن، رسالہ فنون، جون ۱۹۶۶ء، لاہور، ص ۲۳۶۔
- ۷۔ ابراہیم یوسف۔ ہندی ڈرامے کا ارتقاء، ۱۹۵۸ء، مجو پال، ص ۳۱۔
- ۸۔ صفدر آد۔ ہندوستانی ڈراما، ۱۹۶۴ء، دہلی، ص ۲۵۳۔
- ۹۔ محمد شاہد حسین۔ ڈراما فن اور روایت، ۱۹۹۴ء، دہلی، ص ۳۶-۳۵۔
- ۱۰۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈرامے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر، ۱۹۷۱ء، لاہور، ص ۲۵۱۔
- ۱۱۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما تاریخ و تنقید، ۱۹۵۷ء، لاہور، ص ۲۷۔
- ۱۲۔ فرمان فتح پوری (حرب)۔ اردو نثر کا فن، ارتقاء، ۱۹۹۷ء، دہلی، ص ۱۹۰۔
- ۱۳۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ اردو اسٹیج ڈراما، ۱۹۹۰ء، دہلی، ص ۲۳۔
- ۱۴۔ محمد شاہد حسین۔ ڈراما فن اور روایت، ۱۹۹۴ء، دہلی، ص ۱۶۔
- ۱۵۔ ای۔ ایم۔ فائزر۔ آسٹیکس آف ناول، ترجمہ ابوالکلام قاسمی (ناول کا فن)، ۱۹۷۸ء، علی گڑھ، ص ۱۲۔
- ۱۶۔ گوپی چند نارنگ۔ ساقیات پس ساقیات اور مشرقی شعریات۔
- ۱۷۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگار کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۸۹-۱۸۸۔
- ۱۸۔ صفدر آد۔ ہندوستانی ڈراما، ۱۹۶۴ء، ص ۱۶۹۔
- ۱۹۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ اردو اسٹیج ڈراما، ۱۹۹۰ء، دہلی، ص ۲۵۔
- ۲۰۔ محمد حسن۔ ادبیات شناسی، ۱۹۸۹ء، نئی دہلی، ص ۱۳۸۔
- ۲۱۔ محمد شاہد حسین۔ ڈراما فن اور روایت، ۱۹۹۴ء، دہلی، ص ۲۹۔
- ۲۲۔ فرمان فتح پوری (حرب)۔ اردو نثر کا ارتقاء، ۱۹۹۷ء، دہلی، ص ۱۸۹۔
- ۲۳۔ بحوالہ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۳۱-۳۰۔
- ۲۴۔ وقار عظیم۔ رسالہ آج کل (ڈراما نمبر)، ۱۹۵۹ء، دہلی، ص ۳۸۔
- ۲۵۔ ارسطو۔ بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد (فن شاعری)، ۱۹۷۷ء، دہلی، ص ۵۶۔
- ۲۶۔ ریونی سرن شرما۔ ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک، رسالہ آج کل (ڈراما نمبر)، ۱۹۵۹ء، دہلی، ص ۶۰۔
- ۲۷۔ محمد حسن۔ مورچکھی اور دوسرے ڈرامے، ۱۹۷۵ء، کھنٹو، ص ۲۱-۲۰۔
- ۲۸۔ حنیف فوق۔ ڈراما رسالہ فنون، اپریل۔ مئی ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۶۳-۶۲۔
- ۲۹۔ محمد حسن۔ ادبیات شناسی، ۱۹۸۹ء، نئی دہلی، ص ۷۷-۷۶۔
- ۳۰۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۷۷-۷۶۔
- ۳۱۔ بحوالہ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، دہلی، ص ۲۶۔
- ۳۲۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما، تاریخ و تنقید، ۱۹۵۷ء، لاہور، ص ۷۵-۷۴۔
- ۳۳۔ ایضاً، ص ۳۹۔
- ۳۴۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۱۳۔
- ۳۵۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ اردو اسٹیج ڈراما، ۱۹۹۰ء، ص ۱۳۔

- ۳۶۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، ص ۱۲۰۔
- ۳۷۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما تاریخ و تنقید، ۱۹۵۷ء، علی گڑھ، ص ۳۹۔
- ۳۸۔ عزیز احمد۔ فن شاعری، ۱۹۷۷ء، دہلی، ص ۲۲۔
- ۳۹۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ اردو اسٹیج ڈراما، ۱۹۹۰ء، دہلی، ص ۲۱-۲۰۔
- ۴۰۔ عزیز احمد۔ فن شاعری، ۱۹۷۷ء، دہلی، ص ۲۶۔
- ۴۱۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۱۰۳۔
- (B)
- ۱۔ عینت خنی۔ تھیل برودش فضا، ریڈیو ڈراما، رسالہ نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۵۹ء، ص ۲۳۔
- ۲۔ Laurance R. Campbell, Harry E. Heath & Rav. V. Jhonson (edt) - A Guide to Radio -T.V. Writing, 1950, Iowa State College, p.264
- ۳۔ ریونی سرن شرما۔ ریڈیائی ڈراما، رسالہ جامعہ، جولائی، ۱۹۷۳ء، دہلی، ص ۶۰۔
- ۴۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈراما اور اسٹیج ڈراما، رسالہ جامعہ، جولائی، ۱۹۷۳ء، دہلی، ص ۶۰، ص ۹۱۔
- ۵۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)۔ ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، دسمبر ۱۹۹۳ء، دہلی، ص ۶۲-۶۱۔
- ۶۔ سدھاناتھ کمار۔ ریڈیو دارتھلپ، ۱۹۶۱ء، بھارتیہ گیان پیٹھ، کاشی، ص ۱۰-۹۔
- ۷۔ ریونی سرن شرما۔ ریڈیائی ڈراما، رسالہ جامعہ، جولائی، ۱۹۷۳ء، دہلی، ص ۶۲۔
- ۸۔ آنا ناصر۔ ریڈیو ڈرامے میں مکالمہ نگاری، رسالہ ماونو (جمہوریت نمبر)، کراچی، ۱۹۵۸ء، ص ۵۸۔
- ۹۔ عینت خنی۔ تھیل برودش فضا، ریڈیو ڈراما، رسالہ نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۵۹ء، ص ۲۵-۲۴۔
- ۱۰۔ قمر عظیم ہاشمی۔ اردو ڈراما نگاری، تنقیدی تاریخ کی روشنی میں، ۱۹۷۵ء، پٹنہ، ص ۱۰۵۔
- ۱۱۔ عشرت رحمانی۔ گوشوارہ، ۱۹۵۵ء، لاہور، ص ۱۱۲-۱۱۰۔
- ۱۲۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقاء، ۱۹۷۸ء، علی گڑھ، ص ۲۳-۲۵۔
- ۱۳۔ قمر عظیم ہاشمی۔ اردو ڈراما نگاری، تنقیدی تاریخ کی روشنی میں، ۱۹۷۵ء، پٹنہ، ص ۱۰۸۔
- (C)
- ۱۔ بحوالہ محمد اسلم قریشی، ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۱۱۰۔
- ۲۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما تاریخ و تنقید، ۱۹۵۷ء، لاہور، ص ۲۲۔
- ۳۔ بو طیتا، ترجمہ عزیز احمد، فن شاعری، ۱۹۷۷ء، دہلی، ص ۳۷۔
- ۴۔ ماخوذ از محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۹۰۱۔
- ۵۔ وزیر آغا۔ اردو ادب میں طنز و مزاح (اردو ڈرامے میں طنز و مزاح)، ۱۹۸۵ء، لاہور، ص ۸۶-۲۸۵۔
- ۶۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، ۱۹۶۳ء، لاہور، ص ۸۱۱۔
- ۷۔ Val Gielgud: British Radio Drama (1922-56), 1957, Harrap, London, p. 48.
- ۸۔ Louis Macneice: Christopher Columbus, 1949 Faber & Faber, London, .
- ۹۔ Hand book (Revised) for Jounior Programme Staff, 1976 AIR, Ministry of Information and Broadcasting, Delhi, p.33.
- ۱۰۔ جگن ناتھ آزاد۔ ریڈیو فیچر، اگست ۱۹۷۷ء، مکتبہ پیام تعلیم، جامعہ مگر، نئی دہلی، ص ۷۔
- ۱۱۔ رفعت سرور شاہ براؤن کاسٹنگ، مارچ ۲۰۰۰ء، نورنگ کتاب گھر، ۷۱-۸۰ کیلٹر ۲، لونڈیا، ص ۳۴۔
- ۱۲۔ سدھاناتھ کمار۔ ریڈیو تھیٹری، ۱۹۷۷ء، ص ۶۷-۶۶۔
- ۱۳۔ The B.B.C. Quarterly (Autumn 1951).
- ۱۴۔ ہریش چندر کھنہ، ریڈیو تھیلپ، ۱۹۵۵ء، دہلی، ص ۲۰۸۔

- ۱۵۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کے اصناف، ص ۶۱-۶۰۔
- ۱۶۔ ہریش چندر کھنہ، ریڈیو ٹانگ، ۱۹۵۵ء، دہلی، ص ۱۴۰۔
- ۱۷۔ سدھ ناتھ کمار۔ ریڈیو ٹانگ، ص ۱۱۸۔
- ۱۸۔ منوہر شام جوشی۔ پٹ کھانگھن، ۲۰۰۰ء، راج کل پرکاشن، دہلی، ص ۱۴۴۔
- ۱۹۔ Jent Dunber - writing for Radio, p. 66-67. cited on Ekhlaf Asar - Radio Dram-e-Ki Asnaf, p. 153.
- ۲۰۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کی اصناف، ص ۱۵۱۔
- ۲۱۔ منوہر شام جوشی۔ پٹ کھانگھن، ۲۰۰۰ء، راج کل پرکاشن، دہلی، ص ۱۴۷۔
- ۲۲۔ ریوٹی سرن شرما۔ ریڈیو ڈراما اور اس کی تکنیک، آج کل، دہلی (ڈراما نمبر)، جنوری ۱۹۵۹ء، ص ۶۲۔
- ۲۳۔ عیسیٰ خنی۔ تھیل بردوش نضا۔ ریڈیو ڈرامہ، نیا دور، لکھنؤ، نومبر ۱۹۵۹ء، ص ۲۵۔
- ۲۴۔ سدھ ناتھ کمار۔ ریڈیو ٹانگ، ص ۱۲۵۔
- ۲۵۔ وزیر آغا۔ اردو ادب میں طنز و مزاح (اردو ڈرامے میں طنز و مزاح) ۱۹۸۵ء، اکادمی پنجاب ٹرسٹ لاہور، ص ۳۰۰۔
- ۲۶۔ The New Encyclopaedia of Britanica (Dramatic Literature) Macrpedia, 15th Edt. Vol. 5, p. 988
- ۲۷۔ ڈاکٹر شبانہ ندیم۔ اردو ادب، جنوری ۱۹۹۷ء، جے کے آفنیٹ پریس، دہلی، ص ۵۷۔
- ۲۸۔ گوپی چند تارنگ۔ مقدمہ ”جہاں آرا“ از رفعت سروش، ۱۹۷۳ء، دہلی، ص ۱۱۔
- ۲۹۔ ابراہیم یوسف۔ رفعت سروش کے منظوم ڈرامے، نگر و آگہی (سہ ماہی)، رفعت سروش نمبر، دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۴۷۔
- ۳۰۔ جاہر علی سید۔ لسانی و عروضی مقالات: ۱۹۸۹ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص ۹۸۔
- ۳۱۔ شنو کھرانہ۔ ادب اور اس کی پیش کش، نگر و آگہی (ادب نمبر)، ص ۱۰۰-۹۹۔
- (D)
- ۱۔ Robert L. Hilliard: Writing for Television and News Media, 1999, Worls Wath, USA, p. 346.
- ۲۔ اسلم قریشی۔ برصغیر کا ڈراما، ۱۹۸۷ء، اسلام آباد، پاکستان، ص ۹۳-۹۳۔
- ۳۔ عیسیٰ خنی۔ تھیل بردوش نضا۔ ریڈیو ڈراما، رسالہ نیا دور، لکھنؤ، نومبر ۱۹۵۹ء، ص ۲۳۔
- ۴۔ آغا ناصر۔ ریڈیو میں مکالمہ نگاری، رسالہ ماہ نو (جمہوریت نمبر)، ۱۹۵۸ء، کراچی، ص ۵۸۔
- ۵۔ سدھ ناتھ کمار۔ ہندی ایپیک کی خلیپ و دی کاوکاس، ۱۹۷۸ء، اندر پرستھ پرکاشن، دہلی، ص ۳۵۳۔
- ۶۔ قمر رئیس۔ اردو ڈراما، ۱۹۶۳ء، ملی گڑھ، ص ۲۸-۲۷۔
- ۷۔ سدھ ناتھ کمار۔ ہندی ایپیک کی خلیپ و دی کاوکاس، ۱۹۷۸ء، اندر پرستھ پرکاشن، دہلی، ص ۳۵۳۔
- ۸۔ احتشام حسین۔ ادب اور سماج، اکتوبر، ۱۹۳۸ء، لکھنؤ، ص ۸۳-۸۲۔

باب سوئم

(A) اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا آغاز و ارتقاء

(B) اردو ریڈیائی ڈرامے کے موضوعات

(C) اردو ریڈیائی ڈرامے کی زبان

(D) اردو کے چند اہم ریڈیائی ڈراما نگار

(i) کرشن چندر

(ii) راجندر سنگھ بیدی

(iii) سعادت حسن منٹو

(iv) عصمت چغتائی

(v) اوپنیر ناتھ اشک

(vi) شوکت تھانوی

(vii) میرزا ادیب

(viii) ریوتی سرن شرما

(ix) کرتار سنگھ ڈگل

(x) محمد حسن

(xi) شمیم خفئی

(A) اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا آغاز و ارتقاء

اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا آغاز آل انڈیا ریڈیو کے قیام کے ساتھ ہی ہوا۔ اردو کا پہلا نشری ڈراما چھیرو دداس چٹرجی کا بنگلہ ڈراما 'من توش' کا ترجمہ تھا۔ اس کے مترجم حکیم احمد شجاع تھے اور پروڈیوسر ذوالفقار علی بخاری۔ دراصل اردو ریڈیائی ڈراموں کا ابتدائی دور ترجموں پر مشتمل تھا۔ اس عہد کے ممتاز مترجم ڈرامانگاروں میں حکیم احمد شجاع، سید عابد علی عابد، فضل الحق قریشی، محمد حنیف اور نور الہی و محمد عمر وغیرہ ہیں۔ جنہوں نے انگریزی، فرانسیسی، روسی اور بنگلہ ڈراموں کے ترجمے کیے۔ اس عہد میں ترجمے کے تین طریقہ کار اپنائے گئے۔ اول براہ راست ترجمہ، دوم لفظی ترجمہ اور سوم تخلیقی ترجمہ۔ مثلاً پہلا طریقہ دوسری زبانوں کے شاہکاروں کو جیوں کا تیوں اردو میں منتقل کر دینا تھا۔ یعنی ڈرامے کا عنوان، کرداروں کے نام اور زمان و مکان اصل کے عین مطابق رکھنا، دوسرے طریقے میں ترجمہ تو براہ راست ہی ہوتا تھا لیکن ڈرامے کا عنوان کرداروں کے نام اور مقام تبدیل کر دیئے جاتے تھے۔ گویا اس طریقہ کار میں مرکزی خیال اصل کے مطابق رہنے دیا جاتا تھا۔ تیسرا طریقہ کار یعنی آزاد یا تخلیقی ترجمے کا تھا اس میں محض خیال لیا جاتا تھا علاوہ ازیں ڈرامے کی تمام ضرورتیں اردو زبان کی زمین اور تہذیب کے مطابق پوری کی جاتی تھیں۔ گویا آخری طریقہ ترجمے سے زیادہ تخلیق کے قریب تھا۔ اس ضمن میں نور الہی اور محمد عمر صاحبان نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔ انھوں نے مولیر کے ڈرامے کا ترجمہ 'لاگ ڈانٹ' کے نام سے کیا۔ جس میں عورتوں کی عادات اور بالخصوص ان کی نامناسب آزادی کو طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ تین ٹوپیاں، جانِ ظرافت، بگڑتے دل، ظفر کی موت، چپ کی داد، قزاق اور روح سیاست نور الہی اور محمد عمر کے اہم تراجم ہیں جن میں بڑی حد تک تخلیقیت پائی جاتی ہے۔ ظفر کی موت، میٹرلنک کے ڈرامے کا ترجمہ ہے جس میں روحانیت کے رموز و نکات کو استعاراتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

محمد عمر اور نور الہی نے نہ صرف یہ کہ فرانسیسی، جرمن اور انگریزی ڈراموں کا ترجمہ کیا بلکہ انھیں ریڈیو سے نشر بھی کرایا۔ مثلاً ان کا ڈراما 'بلیدان' ایک جرمن المیہ سے ماخوذ قصے پر مشتمل ہے جو ۱۴ مارچ ۱۹۳۷ء کو دہلی ریڈیو اسٹیشن سے نشر کیا گیا۔ اسی طریقے سے 'پورس'، 'تخت تاؤس'، 'سایہ'، 'ظاہر و باطن' اور 'زبردست' وغیرہ دہلی، لاہور اور پشاور کے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کیے گئے۔

نور الہی اور محمد عمر کے بعد سید عابد علی عابد نے انگریزی اور بنگالی ڈراموں کا کثرت سے ترجمہ کیا۔ مثال کے طور پر انھوں نے ٹیگور کے ڈراموں میں 'مالن'، 'کاچا'، 'دیو اپانی'، 'قربانی' اور 'سنیاسی' کے تراجم پیش کیے۔ 'سنیاسی' کا ترجمہ محمد حنیف اور عشرت رحمانی نے بھی کیا۔ عشرت کا ترجمہ تو 'دکھیا سنسار' کے نام سے بہت ہی مقبول ہوا۔ اسی

طریقے سے فضل الرحمن نے شیر یڈن کے مقبول ترین ڈراما "The School of Scandal" کا ترجمہ 'ظاہر و باطن' کے نام سے کیا۔ اور انصار ناصری نے آسکروائلڈ کے 'سلوی' کا ترجمہ 'سلمہ' کے نام سے کیا۔ یہ ڈرامے اپنے عہد میں نہ صرف یہ کہ مقبول عام ہوئے بلکہ اردو یک بابی اور اردو ریڈیائی ڈرامے کی بنیاد کے پتھر کی حیثیت اختیار کر گئے۔ مذکورہ تراجم کے علاوہ جن ڈراموں کے ترجمے میں تخلیقی قوت کی فراوانی دیکھنے کو ملتی ہے ان میں ہنری پنجم کا ترجمہ تسخیر فرانس (فضل حسین ناصر)، ٹیگور کا چتر امترجم عبدالمجید، گوئے کے فاؤسٹ کا ترجمہ (عابد علی عابد) شیکسپیر کے قلو پطرحہ اور ہیملٹ (مترجم عنایت اللہ دہلوی) اور میٹرلنک کے ڈراموں کا ترجمہ 'زگس جمال' اور 'پروین وثریا' مترجم شاہد احمد دہلوی اہمیت رکھتے ہیں۔

اس عہد کے تراجم میں محدود چند کو چھوڑ کر زیادہ تر طنزیہ اور مزاحیہ ڈراموں کے ترجمے کیے گئے۔ لیکن رفتہ رفتہ ریڈیائی ڈراموں نے سیاسی کشاکش، سماجی بیداری، مذہبی مسائل اور ادبی ضرورتوں کو اپنے موضوعاتی اور تکنیکی دائرہ کار میں لینا شروع کیا۔ ریڈیائی ڈرامے کے ابتدائی دور میں جن ڈرامانگاروں نے ریڈیائی ڈرامانگاری کی فنی اہمیت اور موضوعاتی بصیرت سے رشتہ قائم کیا ان میں امتیاز علی تاج، فضل الحق قریشی، عابد علی عابد، میاں لطیف الرحمن، عبدالعزیز فلک پیا، ناکارہ حیدر آبادی، انتظار حسین نیوتوی، عشرت رحمانی، انصار ناصری، احمد ندیم قاسمی اور انتظار حسین سر فہرست ہیں۔

امتیاز علی تاج کے متعدد تراجم اور تخلیق کردہ ڈرامے تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن 'انارکلی' کی بے حد مقبولیت سے انھیں یہ نقصان ہوا کہ ان کے دوسرے ڈراموں پر ذرا کم ہی توجہ دی گئی۔ تاج نے ریڈیو پاکستان کے لیے پندرہ منٹ کے ریڈیائی سیریل کی شروعات کی جس کے تحت حریم قلب 'ان کے ابا' ہنسائیں یا رلائیں، بیگم صاحبہ کی بلی اور ٹیلی فون پر، اہمیت کے حامل ڈرامے ہیں۔ فضل الحق قریشی کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ 'ریڈیو ڈرامے' (۱۹۳۸ء) شائع ہوا جس میں ریڈیائی ڈرامانگاری کی ضرورتوں کو بڑی حد تک محسوس کیا گیا ہے۔ اس مجموعے میں کل آٹھ ڈرامے یعنی یادِ ایام، زگس، مامتا، اقرار، سائنس داں، ہفتہ وار اخبار، روایت، حلال اور بھابی جان شامل ہیں۔ علاوہ ازیں انھوں نے مولیئر کے ڈرامے کو بنیاد بنا کر 'تعلیم زدہ بیوی' لکھا جو بہت مقبول ہوا۔ اس دور میں اشتیاق حسین قریشی نے سماج کے فرسودہ روایات اور عورت کے استحصال کو بڑی بے باکی سے پیش کیا۔ ان کے مقبول ترین ڈراموں میں بت تراش، نفرت کا بیج، نقشِ آخر، معلم اسود، مٹھائی کی ٹوکری، بند لافانہ اور نیم شب مزاحیہ انداز کے ڈرامے ہیں۔ گناہ کی دیوار اور ہم زادان کے عمدہ ترین ڈرامے ہیں۔ 'گناہ کی دیوار' میں انھوں نے ایک طوائف کی کہانی پیش کی ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع اور اس کے مکالمے طنزیہ ہیں۔

میاں لطیف الرحمن نے ریڈیو کے لیے متعدد فچر، ڈرامے اور ایک اوپیرا بھی لکھا۔ لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن سے انھیں کاڈراما سب سے پہلے نشر ہوا۔ ان کے ڈراموں میں شادی کا پیغام، گلدان، قیدی، چندر گپت، دوزخ، شیر شاہ کا انصاف، غرناطہ کا مجاہد، نور جہاں اور عمر خیام بہت مشہور ہیں۔ انھوں نے ہندو اسلامی تاریخ اور تاریخی شخصیات کو اپنا پسندیدہ موضوع بنایا۔ ناکارہ حیدر آبادی نے بھی ریڈیو کے لیے متعدد ڈرامے لکھے۔ ان میں سب سے زیادہ مقبولیت 'ایک انار' کو ملی جو ایک اصلاحی ڈراما ہے جس میں تقسیم ہند سے مرتب ہونے والے منفی اثرات کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ دو بہنیں، ناکارہ کا بہترین ڈراما ہے۔

عشرت رحمانی ڈرامے کے نقاد بھی ہیں اور ڈراما نگار بھی۔ انھوں نے اسٹیج اور ریڈیو، دونوں وسائل کا خوب خوب استعمال کیا۔ ان کے متعدد ریڈیائی ڈرامے بے فچر اور خاکے مقبول ہو چکے ہیں۔ عشرت نے ریڈیو کے ابتدائی زمانے میں بزرگ ڈراما نگاروں کے کلاسیکی ڈراموں کی تلخیصی صورت تیار کر کے ریڈیو سے نشر کیا۔ علاوہ ازیں ان کے ایک بابی ڈراموں کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ دکھیا سنسار، پریم سنسار اور انوکھا سنسار ان کے چند ڈرامائی مجموعے ہیں۔ یہ ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوتے رہے ہیں۔

انصار ناصری کا شمار ریڈیو سے متعلق ذہین ترین لوگوں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے متعدد فرانسسیسی، جرمن اور انگریزی ڈراموں کے ترجمے کیے جن میں آسکر وائلڈ کے 'سلوی' کا ترجمہ 'سلمی' بہت مقبول ہوا۔ علاوہ ازیں ان کا طبع زاد ڈراما 'لاڈلا بیٹا' ریڈیائی ڈرامے کے فنی اعتبار سے بہت کامیاب ڈراما ہے۔ انتظار حسین کا شمار اردو کے بہترین ناول نگاروں اور افسانہ نویسوں میں ہوتا ہے۔ لیکن انھوں نے اپنی ادبی زندگی کے ابتدائی دور میں بہت سے ریڈیائی ڈرامے لکھے۔ دراصل انتظار حسین آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ میں بحیثیت مصنف فن کار ملازم تھے۔ لیکن تقسیم ملک کے بعد پاکستان چلے گئے۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ 'دل سے قریب' ۱۹۴۷ء میں الہ آباد سے شائع ہوا تھا۔ جس میں چار ڈرامے یعنی دل سے قریب، تصویر، رادھا اور بہانہ شامل ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے ریڈیائی ڈراموں میں 'خرد کا نام جنوں' اور 'سائبان کے نیچے' بہت مشہور ہوئے۔ اصغر بٹ ان ڈراما نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جنھوں نے زیادہ تر ریڈیو کے لیے ڈرامے تخلیق کیے۔ ان کے مزاحیہ ڈرامے بہت مشہور ہوئے جن میں 'تین لڑکیاں'، 'مالک مکان'، 'چھوٹے میاں'، 'چاچے کا ہوٹل'، 'بیٹی والے اور بھائی کی تلاش وغیرہ اہم ہیں۔ یوسف ظفر نے ریڈیو کے لیے عالمی پیمانے کے ڈراموں کے ترجمے بھی کیے اور ڈرامے تخلیق بھی کیے۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ 'شہسوار' بہت مشہور ہوا۔ جس میں آدھا درجن ڈرامے شامل ہیں۔ 'شہسوار' بے ایم سنج کے ڈرامے پر مشتمل ہے۔ یہ نثر میں لکھا گیا ڈراما ہے جسے ریڈیو پر منظوم صورت میں بھی پیش کیا گیا۔ اولیس احمد ادیب کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ

’رہس اور دوسرے ریڈیائی ڈرامے‘ ڈرامے سے زیادہ فچر کا مجموعہ ہے۔ اس کے برعکس ’نکتر‘ اور دوسرے ریڈیائی ڈرامے میں ریڈیائی ڈرامے کی تکنیک کا لحاظ زیادہ رکھا گیا ہے۔ لیکن درحقیقت اس میں خاکے اور فچر ہیں جو حیدر آباد (دکن) سے نشر کیے گئے۔ ریڈیو لکھنؤ سے نشر ہونے والے ڈراموں میں ’خاکہ‘ کو بڑی مقبولیت ملی۔ ان کا تیسرا مجموعہ ’فرزانہ‘ ہے جس میں ’سہارا‘، ’فرزانہ‘ ایک پنتھ دوکان، اکٹھا، پاتھیا بلینا اور خونزہ ہمایوں شامل ہیں۔

آغا ناصر نے بھی ریڈیو کے لیے متعدد ڈرامے لکھے ہیں ان میں ’حکمت عملی‘، ’گزرگاہ خیال‘، نئی منزلیں اور دیدہ تر مقبول ترین ڈرامے ہیں۔ شمشاد ایم اے اور امین اختر بی اے نے بھی ریڈیو کے ابتدائی زمانے میں ریڈیائی ڈرامے کے فروغ میں بہت فعال کردار ادا کیا۔ ’قربانی‘، ’مجسمہ ساز‘، ’ستارہ‘، ’ڈاکو‘، ’تخلیق اول‘ وغیرہ لاہور، پشاور اور لکھنؤ کے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہوئے۔ جو مجموعہ ’ریڈیو ڈرامہ‘ میں شامل ہیں۔ اس مجموعے میں ریڈیو ڈرامے کے فن پر بھی بڑی تفصیلی اور کارآمد بحث کی گئی ہے۔

اردو کی خاتون ریڈیائی ڈرامانگاروں میں عصمت چغتائی کے بعد آمنہ نازلی نے بیگماتی زبان اور جملوں کی چابکدستی نیز سنجیدہ موضوعات کی سب سے عمدہ مثال پیش کی۔ ’دوشالہ‘ ان کے ڈراموں اور خاکوں کا مجموعہ ہے۔ دوشالہ اس مجموعے کا سب سے بہترین ڈراما ہے جس کا موضوع معاشرتی ناہمواری ہے۔ آمنہ نازلی کے دیگر ڈراموں میں ’استانی جی‘، ’باجی اور روش خیال‘، ’دلہن‘، ’اہمیت کے حامل ہیں۔ پرکاش پنڈت نے ریڈیائی ڈرامے میں پنجابی تہذیب کا استعمال کرتے ہوئے ’سگائی کی چائے‘ لکھا جس نے بڑی مقبولیت حاصل کی۔ ابراہیم یوسف کا شمار اردو کے کثیر التعداد ڈراما لکھنے والوں میں ہوتا ہے۔ ان کے مشہور ڈراموں میں ’لاش کے گرد‘، ’خون کی بوندیں‘، ’چمگاڑیں‘، ’سوکھے درخت اور رات کی کہانی‘ کا شمار ہوتا ہے۔

جاوید اقبال کا شمار ریڈیو کے بہترین ڈرامانگاروں میں ہوتا ہے۔ آپ علامہ اقبال کے صاحب زادے ہیں۔ فلسفہ، تصوف، معرفت اور سلوک آپ کے پسندیدہ مضامین ہیں۔ آپ کے مقبول ترین ڈراموں میں دارالسلام، پہلو، گردش، لٹھا، آقا، نووارد اور مگر مجھ کے بوٹ کا شمار ہوتا ہے۔ مذکورہ ڈرامانگاروں کے علاوہ یوسف ظفر، قیوم نظر، انور جلال، کمال احمد رضوی، شیر محمد اختر، ناصر الدین ششی، صالحہ عابد حسین، عاشق بٹالوی، فیاض محمود، باسط سلیم، غلام عباس، ہاجرہ مسرور، ممتاز مفتی، رحمان مذنب، ضمیر جعفری، بلونت گارگی اور زماں حبیب نے بھی ریڈیو کے لیے ڈرامے لکھے۔

(B) اردو ریڈیائی ڈرامے کے موضوعات

زندگی کے ساتھ ساتھ اس کی قدریں اور تقاضے بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ اور انہیں تبدیلیوں کے شانہ بہ شانہ انسان کے تہذیبی، اخلاقی، سماجی، معاشی اور ادبی رویے بھی متبدل اور تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ کیوں کہ حیات کی ہر کروٹ ایک نئے نظام کو جنم دیتی ہے۔ اس نئے نظام کے ساتھ زندگی کے دیگر گوشوں کے علاوہ ادب میں بھی تبدیلیاں رونما ہونا لازمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخلیق کے سرچشمے فن کار کے قلم اور ماحول و معاشرے کی زمین سے پھوٹتے ہیں۔ اور ان چشموں کی روانی کو جو صنف بدلتے وقت کے ساتھ اپنے اندر جذب کرنے کی قوت رکھتا ہے وہ زندہ صنف قرار دیا جاتا ہے۔ کیوں کہ اردو کی زندہ اور ارتقا پذیر اصناف میں ڈرامے کو انہیں خوبیوں کی بنا پر قدرے مقبول اور ممتاز مقام حاصل ہے۔ اردو ڈرامے نے بھی بدلتے ہوئے زمانے کا نہ صرف ساتھ دیا بلکہ اس میں بتدریج رونما ہونے والی تبدیلیوں اور نئے وسائل کا ہمیشہ خیر مقدم کیا۔ اردو ڈرامے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے بعض اوقات بالواسطہ اور بعض مواقع پر براہ راست طور پر ادب میں جدید اور اچھوتے رجحانات و موضوعات سے اپنا رشتہ استوار رکھا ہے۔ جہاں تک اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا تعلق ہے تو اس کا آغاز ہندوستان میں ریڈیو نشریات کے آغاز سے ہوا۔ لیکن اس کے موضوعات کے ڈانڈے ماضی سے متصل ہیں۔ جب ہم اردو میں ریڈیائی ڈرامے کے دیگر وسائل کے ساتھ ساتھ اس کے موضوعات پر غور کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستانی باشندوں کی زندگی، ہندوستان کی سماجی، معاشی، فکری، تعلیمی اور ادبی معاملات کے علاوہ عالمی مسائل کو بھی اس میں بڑے سلیقے سے برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سیاسی کشمکش، سماجی بیداری، ذہنی شعور گو کہ ادب کے تمام تر جدید میلانات ڈرامے میں ظاہر ہوتے رہے۔ ریڈیائی ڈرامے کو ادب کے محض رسمی صنف کے طور پر نہ برت کر زندگی کے تصورات و نظریات کی نمائندگی یعنی زندگی کے تمام تر مسائل کی ترسیل و ابلاغ کے وسیلے کے طور پر استعمال کیا گیا۔ لہذا ریڈیائی ڈراما نگاروں نے تاریخ و تہذیب، اصلاح معاشرت اور نفسیات و جنسیات کے ساتھ ساتھ جنگ و امن جیسے موضوعات پر بھی خاطر خواہ روشنی ڈالی۔

ریڈیائی ڈراموں کے موضوعات میں معاشرتی ڈراموں کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ معاشرے کا ادب سے بہت گہرا اور مضبوط تعلق ہوتا ہے۔ اس ضمن میں اصلاح معاشرہ یعنی اصلاحی ڈرامے، نفسیاتی ڈرامے یعنی معاشرے میں بسنے والے افراد کی ذاتی زندگی کے معاملات اور وقتی ہنگامہ خیزی کے علاوہ معاشرے پر کسی اہم واقعے یا سانحے سے مرتب ہونے والے اثرات اہمیت کے حامل ہیں۔ مثلاً مقصدی ادب کے تحت اصلاحی اور تعمیری نوعیت کے موضوعات پر نظر ڈالی جائے تو ناکارہ حیدر آبادی کا ڈراما 'خانہ جنگی'، تاجور سامری کا ڈراما

’ضیافت‘، اپندر ناتھ اشک ڈراما ’شادی کے دن‘ رفیع پیرزادہ کا ڈراما ’المختصر‘، ساغر نظامی کا ڈراما ’میکے کی جیل‘ احمد شجاع کا ڈراما ’وطن کے لیے‘ بلونت گارگی کا ڈراما ’اس کی ماں‘ میرزا ادیب کا ڈراما ’زومان‘ بہت کامیاب ڈرامے ہیں۔ اسی طریقے سے خالص اصلاحی ڈراموں میں اختر شیرانی کا ڈراما ’ایک ملعون پیغمبر‘، آغا بابر کا ڈراما، بے جوڑ شادی، انصاری کا ڈراما ’شادی کی اونچ نیچ‘، بہت خوبصورت ڈرامے ہیں۔ اور دوسری جنگ عظیم کے حادثات کا احاطہ کرنے والے ڈراموں میں کرشن چندر کا ڈراما ’شکست کے بعد‘، بلونت گارگی کا ڈراما ’گدھ‘ (ہر چند کہ اس کا براہ راست موضوع قحط بنگال ہے لیکن دوسری جنگ کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں) اور دوسری جنگ عظیم کو پُر اثر طریقے سے پیش کرنے والا ڈراما ’کوچ‘ ہے جسے قیوم نظر نے لکھا ہے۔ یوسف ظفر کا ڈراما ’کانچ کی گولیاں‘ محمد حسن کا ڈراما ’اس ہمہ نیست‘ کا موضوع بھی دوسری جنگ عظیم ہے۔

تقریباً ۱۹۳۶ء کے بعد ریڈیائی ڈراموں کی زبان موقع محل اور کردار اپنے معاشرے اور طبقے سے منسوب نظر آنے لگے۔ اس کی دوا ہم وہیں تھیں۔ پہلی وجہ ترقی پسند تحریک کا آغاز اور دوسری وجہ دلی میں ریڈیو اسٹیشن کا باقاعدہ قیام اور بخاری کی ڈرامے سے مخصوص دلچسپی۔ بخاری کی ہدایت اور ڈراما نگاروں کی کاوش سے ریڈیائی ڈراموں میں ادبی جمالیات اور تمثیلی کمالات متوازن صورت میں نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں کرشن چندر کا ڈراما ’سرائے کے باہر‘، میرزا ادیب کے ڈرامے ’سکینہ‘، رومان اور اپندر ناتھ اشک کا ڈراما ’پرواز‘، مثال کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اس دوران ۱۹۴۷ء ہمارے معاشرے اور ملک کے لیے دو حیثیتوں سے یادگار ہے۔ یعنی ہندوستان کی آزادی اور تقسیم ہند۔ لہذا ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کے رجحانات کا جائزہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس درمیان ڈراموں کے غالب رجحان میں معاشرتی پس منظر رہا ہے۔ جس کا تعلق بہ یک وقت تحریک آزادی، حصول آزادی، تقسیم ملک اور تقسیم کے بعد فسادات کے سلسلے سے ہے۔ یعنی اس دور کے بیشتر ڈرامے سماجی بدعتوں، آمرانہ نظام معاشرت، جاگیردارانہ نظام، صنعتی طرز معاشرہ، طبقاتی کشمکش، اقتصادی افراط و تفریط، مزدوروں کا استحصال، اخلاقی زبوں حالی گویا معاشرے کو دو خانوں میں تقسیم کر کے ظالم و مظلوم، امیر و غریب، تعلیم اور غیر تعلیم یافتہ طبقے کے مابین تضاد کی کیفیت اس عہد کے ڈراموں کے موضوعات رہے ہیں۔ اس عہد کے ڈراموں میں آبروریزی کے بعد ایک لڑکی اپنی زندگی تباہ کر لیتی ہے تو کہیں دوسری لڑکی عصمت فروشی سے اپنے باب کو انگریزی شراب مہیہ کرتی ہے اور بعض اوقات اپنی آبرو بچانے کے لیے کنویں میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ اس عہد کے ڈراما نگاروں نے عورت کو مختلف روپ میں پیش کیا ہے۔ کہیں یہ طوائف کی صورت میں نظر آتی ہے تو کہیں مادر وطن کی محافظہ کی شکل میں۔ کہیں اس کو سمجھنے کے لیے اس کی ذات کو تاش کے پتوں سے موازنہ کیا جاتا ہے تو کسی ڈرامے میں یہ بھیک مانگتی نظر آتی ہے۔

اور یہی عورت کسی ڈرامے میں کسی ڈانس کلب کے اندر تھرکتے ہوئے بھی دیکھی جاتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کا رجحان عام ہونے سے پہلے ڈرامے میں عورت کو کسی رشتے کی زنجیر سے جوڑ کر اور بالخصوص بیوی کی حیثیت سے پیش کرنے کا چلن زیادہ تھا۔ اور اس کے مزاج میں مکمل قبولیت کا بے پایاں جذبہ دیکھنے کو ملتا تھا۔ لیکن ترقی پسندوں نے عورت کے اندر ایک سلگتے ہوئے باغیانہ جذبے کو محسوس کیا۔ اور بعض اوقات اعتدال کو نظر انداز کر کے ناممکنات کے دائرے میں داخل ہونے سے بھی پرہیز نہیں کیا۔ جس سے ڈرامے کی روح پر منفی اثرات بھی مرتب ہوئے۔ اس دور میں اشتراکی حقیقت نگاری اور تحلیل نفسی کا اثر بھی نمایاں طور پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ اور بعض اوقات تو حقیقت پسندی کے نام پر عریانی کے حدود میں داخل ہونا بھی فن کا حصہ قرار دیا گیا۔ بہر کیف اس دور کے خالص معاشرتی ڈراموں میں حکیم احمد شجاع کا ڈراما 'نئی روشنی' ایک اہم ڈراما ہے۔ یہ ایک معاشرتی المیہ ہے جسے ذوالفقار علی بخاری نے ریڈیو سے نشر کیا۔ حکیم صاحب نے اس ڈرامے میں ہندوستانی معاشرت پر مغربی تہذیب کے مرتب ہونے والے اثرات کو طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ عشرت رحمانی کا ڈراما 'نشاطِ معصیت عرف شامِ عید' بھی اسی نوعیت کا ڈراما ہے۔ اس میں لکھنؤ کی مٹی ہوئی تہذیب کو موضوع بنایا گیا ہے۔ نذیر احمد رضوی کا ڈراما 'شریف بیوی' بھی ایک معاشرتی المیہ ہے۔ اس ڈرامے میں ازدواجی زندگی کی نزاکتوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ فضل الحق قریشی نے 'انہدامِ فرانس' میں مسلمانوں کے زوال اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کے واقعات کو موضوع بنایا ہے۔ ان واقعات کا تانا بانا ایک کنبے کے مسائل سے بُنا گیا ہے۔ اسی طریقے سے ناصر الدین نے اپنے ڈراما مشہور میں معاشرے کے اس گوشے سے روشناس کرانے کی کوشش کی ہے جو سب کی نظر میں رہتے ہوئے بھی مرکبِ ذہن و دل نہیں بن پاتا۔ 'مشہور دراصل ایک جلا دکی کہانی ہے جو دوسروں کے فیصلوں کو عملی جامہ پہناتا ہے۔ اس جلا د کے احساسات اور جذبات کی ترجمانی سامع کو سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔ ہم اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ جلا د بھی ایک انسان ہوتا ہے اور ہمارے معاشرے میں سانس لیتا ہے لیکن پھانسی دیتے وقت اُس کے احساسات کی طرف کوئی بھی توجہ نہیں دیتا۔ بلکہ ان احساسات کو نظر انداز کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اور یہ بات بالکل درست معلوم ہوتی ہے کہ نفرت سے کہیں زیادہ درد کی شدت اس وقت اور زیادہ تیز ہو جاتی ہے جب کسی شخص کو بالکل نظر انداز کر دیا جائے۔ جیسا کہ کرشن چندر کے افسانے کا لو بھنگی میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ معاشرتی ڈراموں میں آمنہ نازلی کا ڈرامائی مجموعہ 'دوشالہ' بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس مجموعے میں تیرہ ڈرامے ہیں لیکن 'انا' اور 'دوشالہ' اس مجموعے کے بہترین معاشرتی المیے ہیں۔ دوشالہ ایک ایسے خاندان کی زندگی کی روئداد ہے جس کے رزق کا ذریعہ مردوں کو نہلا کر پاک کرنا ہے۔ ایک مردہ کو نہلانے کے عوض میں ڈرامے کے کردار کٹو کی ماں کو ایک دوشالہ ملتا ہے

جو وہ اپنی بہو کو اوڑھاتی ہے اور اس انتظار میں اپنے دن گزارنے لگتی ہے کہ جس روز سیٹھ جی کی بیٹی مرے گی اس روز اسے بہت عمدہ دو شالہ ملے گا تب وہ اسے خود اوڑھے گی۔ لیکن سیٹھ کی بیمار بیٹی صحت یاب ہو جاتی ہے۔ مگر آمنہ نازلی کی فن کاری اس بات میں ہے کہ سیٹھ کی بیٹی کے صحت یاب ہونے پر اتنی خوشی نہیں ہوتی ہے جتنا کہ کلّو کی ماں کی ادھوری خواہش پر افسوس ہوتا ہے۔ مذکورہ موضوعات کے نمائندہ ڈراموں میں اُپندر ناتھ اشک (آیا)، آغا بابر (مصور)، میرزا ادیب (بچہ گاڑی)، انور عنایت اللہ (عورت اور تاش کے پتے)، ساگر سرحدی (اجنبی)، خواجہ احمد عباس (کوئی اکیلا نہیں)، محمد حسن (شکست)، کرشن چندر (مچھلی والی)، کرتار سنگھ دگل (جو ٹھے ٹکڑے)، قدرت اللہ شہاب (سرخ فیتہ)، راجندر سنگھ بیدی (تپلھٹ، نقل مکانی) اور منٹو کے بیشتر ڈرامے اہمیت کے حامل ہیں۔

تقسیم ہند اور اس کے بعد ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کو بھی ریڈیائی ڈرامے کا اہم موضوع تسلیم کیا گیا۔ تقسیم ہند نے براعظم کے ہر ایک گوشے کو بہت بری طرح متاثر کیا۔ لاکھوں لوگ بے گھر ہو گئے تھے اور مہاجر کی حیثیت سے ہندو پاک میں یکساں طور پر بد حالی کے شکار ہوئے۔ تقسیم کے بعد نہ صرف یہ کہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب بھی منقسم ہو گئی بلکہ انسان وقت کے شکنجے میں پھنس کر اپنی بد اعمالیوں سے شیطان کو بھی شرمندہ کرنے میں ملوث ہو گیا۔ اپنوں سے جدا کر دیے جانے کا غم، املاک کی لوٹ کھسوٹ، نقل مکانی کے بعد درپیش آنے والے مسائل، بھوک مری غرض کہ ہندوستان میدانِ کربلا بن گیا تھا۔ اس صورتِ حال نے زندگی کے ساتھ ساتھ ادب کو بھی بے حد متاثر کیا۔ اردو فکشن اور شاعری میں تو فسادات اور ہجرت پر لاتعداد عمدہ اور دیر پا اثر قائم کرنے والے ناول، افسانے اور نظمیں تخلیق ہوئیں۔ لیکن ریڈیائی ڈرامے گنتی کے ہیں جن میں تقسیم اور تقسیم کے بعد رونما ہونے والی ہولناکی کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اصل میں اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ریڈیائی ڈراموں کو ناول، افسانے یا دیگر اصناف کی طرح آزادی میسر نہیں تھی کیوں کہ اس کے پیش کش کا ذریعہ سرکار کے قبضے میں تھا۔ بہر کیف جن ڈراموں میں فسادات اور ہجرت کے موضوع کو برتا گیا اُن میں قدوس صہبائی (ہم واپس جائیں گے) جاوید اقبال (سفر)، ابراہیم یوسف (کمینہ کہیں کا)، فیض انصاری (لاشیں)، اکرام حسین (ہم بھی کیا یاد کریں گے) اور ناکارہ حیدر آبادی کا ڈراما ایک انار لائق توجہ ہیں۔ ناکارہ کا ڈراما تقسیم کے بعد مہاجرین کی رہائش کے مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے۔ علاوہ ازیں مہاجرین کی مشکلوں میں ایک مشکل لڑکیوں کی شادی بھی تھی۔ اس مسئلے پر بھی ایک انار میں خاصی توجہ دی گئی ہے۔ تقسیم ہند کے بعد ہندو پاک میں ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات، بیت نام، فلسطین، کپوچیا اور جارڈن کے مسائل اور وہاں ہونے والی جنگوں کے علاوہ ۱۹۶۲ء کا ہندو چین کا جنگ، ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء میں ہونے

والے ہندوپاک کی جنگیں، ریڈیائی ڈراما نگاروں کو اس حد تک متاثر نہ کر سکیں جس درجہ ناول افسانے اور شاعری کو متاثر کیا۔ ان عالمی مسائل پر گنتی کے ڈرامے نظر آتے ہیں۔ مثلاً عشرت رحمانی (شہید)، معین الدین فاروقی (جنگ کے بعد)، جوگندر پال (آٹومیک گنز)، ابراہیم یوسف (سال گرہ کا تحفہ)، میرزا ادیب (شہید)، احمد حسن دانش (آنکھوں کا تارا)، اظہر افسر (رشتہ) اور تیسری جنگ عظیم کے مبینہ امکانات اور اس کے نتیجے پر خواجہ احمد عباس کا ڈراما، ایٹم بم سے پہلے اور ایٹم بم کے بعد، بہت اہم ڈرامے ہیں۔ اس ضمن میں عباس کا ڈراما فکر و فن کا غالباً سب سے اچھا نمونہ ہے۔

اس ڈرامے کی کہانی کچھ یوں ہے کہ سیٹھ بچھی داس کو جنگ کے ختم ہونے سے زیادہ جنگ کے شروع ہونے میں دلچسپی ہے۔ ان کا سوچنا ہے کہ جنگ شروع ہونے کے بعد روزمرہ کی ضرورتوں والی اشیاء کی قیمت بڑھے گی اور وہ ایک کاسو بنانے میں کامیاب ہوں گے۔ لیکن ایک نوجوان شاعر راج، جو ان کی بیٹی کا عاشق ہے ایٹم بم سے ہونے والی تباہ کاریوں پر نظم سناتا ہے جو سیٹھ جی کے ذہن میں گھر کر جاتی ہے۔ سیٹھ جی کو رات کا کھانا کھانے کے بعد اتنا س کھانے کی عادت ہے۔ جب وہ اپنی اس خواہش کا اظہار کرتے ہیں تو راج ان کے لیے اتنا س لینے چلا جاتا ہے۔ اس درمیان سیٹھ جی کی آنکھ لگ جاتی ہے اور وہ خواب دیکھتے ہیں کہ راج ان کے گھر اتنا س نہیں بلکہ ایٹم بم لے آیا ہے۔ وہ خوف زدہ ہو کر اپنی بیٹی رجنی کی شادی راج سے کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ جب راج اور رجنی اتنا س لے سیٹھ جی کو کھلانے پہنچتے ہیں تو وہ گھبرا کر چونک اٹھتے ہیں اور اپنے خواب کا واقعہ دونوں کو سناتے ہیں۔ جب راج رومال سے اتنا س نکالتا ہے تو سیٹھ جی بے ہوش ہو جاتے ہیں۔ بلا خر راج اور رجنی ایک ہو جاتے ہیں۔ اس ڈرامے کا سب سے پُر اثر پہلو سیٹھ بچھی کے خواب کا حصہ ہے۔ جس میں وہ ایٹم بم سے ہونے والی تباہی کو دیکھتے ہیں۔ خواجہ احمد عباس کا ایک ڈراما 'میں کون ہوں؟' ہے اس ڈرامے میں تقسیم ہند کو موضوع بنایا گیا ہے اس کا مرکزی کردار تقسیم کا شکار ہے۔ وہ ہجرت کر کے پاکستان جا رہا ہوتا ہے کہ سرحد پر ہی بے ہوش ہو جاتا ہے اور جب ہوش میں آتا ہے تو اپنی یادداشت کھو چکا ہوتا ہے۔ اب اسے یہ ہوش نہیں کہ وہ ہندو ہے یا مسلمان یا ہندوستانی ہے کہ پاکستانی۔ 'میں کون ہوں؟' تقسیم ہند کے چند مہینوں بعد ہی ریڈیو سے نشر ہوا تھا اور اپنے طنزیہ مکالمے اور موضوع کی تلخی کی بنا پر ایک عرصے تک موضوع بحث رہا۔ دوسری اہم بات یہ کہ میں کون ہوں؟ ریڈیو پر سب سے زیادہ نشر ہونے والے ڈراموں میں سے ایک ہے جسے بعد میں 'اٹپا' بمبئی میں اسٹیج پر بھی پیش کیا تھا۔

تاریخی ڈرامے کا بنیادی خیال کسی تاریخی واقعے، تاریخی سانحے، شخصیت اور تاریخی دور سے تعلق رکھتا ہے۔ اس نوع کے ڈرامے میں ڈراما نگار تاریخی حقیقت کے ساتھ ساتھ تخیل کے ذریعے ڈرامائیت بھی پیدا کرتا ہے۔

یعنی وہ تاریخت اور افسانویت کے امتزاج سے ڈرامے میں تخلیقیت کے کوئیل اگاتا ہے۔ لیکن اس شرط کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہ افسانویت کا اتنا بول بالا نہ ہو کہ بنیادی خیال یا تاریخی صداقت مسخ ہو جائے۔ گویا تاریخت کے ساتھ کچھ اور چاہیے۔ وسعت میرے بیاں کے لیے پر عمل بھی کیا جائے اور زیب داستاں کے لیے گنجائش بھی رکھی جائے۔ تاکہ تاریخی واقعات و کردار کی عکاسی میں صداقت پسندی اور دلچسپی کے سامان میسر آجائیں۔ مثلاً ڈرامے میں پیش کردہ تاریخی واقعے کی صورت تبدیل کیے بغیر سامع میں تجسس اور شوق کے امکانات پیدا کیے جائیں۔ اگر ڈراما نگار تاریخی ڈراموں میں حقیقی کرداروں کے بجائے اجنبی کرداروں کو جگہ دے دیتا ہے تو ایک طرح سے وہ ڈرامے میں حقیقت سے چشم پوشی کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس نوع کے ڈرامے کو عام طور پر کسٹوم ڈرامے کے ذمرے میں شامل کر دیا جاتا ہے۔ اور بعض اوقات تاریخی صداقت کی ان دیکھی کسٹوم ڈرامے کو فارس کی حد میں ڈھکیل دیتی ہے۔ تاریخی صداقت سے قطع نظر اگر ڈرامے کے مکالمے پر غور کیا جائے تو یہ بات با معنی معلوم ہوتی ہے کہ تاریخی ڈرامے کا مکالمہ پر شکوہ اور خطیبانہ رنگ و آہنگ کا حامل ہوتا ہے اور تاریخی ڈرامے کے مکالمے فصاحت و بلاغت کے متقاضی ہوتے ہیں۔ تاریخی ڈرامے میں اس پابندی کا احترام لازمی قرار دیا جاتا ہے۔ کیوں کہ مکالمہ کردار کے شایان شان یعنی کردار کے حفظ مراتب کا آئینہ ہوتا ہے۔ اور یہ حفظ مراتب صرف مکالمے کی زبان تک محدود نہیں ہوتا بلکہ سطح تفکر کو بھی اپنے دائرے میں رکھتا ہے۔ ایک تاریخی شخصیت مثلاً شہنشاہ اکبر کے کردار میں جو جلال، جو وقار، جو تمکنت اور جو رعب ہونا چاہئے، اسی مناسبت سے اس کے مکالمے اور فکر کے پہلو بھی جاذب گوش و شنید ہونی چاہئے۔ اور یہ سبھی اوصاف ایک وزیر میں دوسری نوعیت اور ایک کنیز میں قدر جداگانہ حیثیت کے ہونے چاہئے۔ یعنی فکری امتیازات کے ساتھ ساتھ لب و لہجے اور معیار زندگی کی سطحیں بھی الگ ہوتی ہیں۔ گویا تاریخی ڈرامے میں ہر کردار کی مخصوص سیرت، انداز فکر، انداز مخاطب یعنی زندگی کے اطوار و اقدار کی ترجمانی کردار کی حیثیت کے مطابق ہونی چاہئے تاکہ کرداروں کی انفرادیت اور ان کے داخلی اور خارجی صورت حال واضح اور جداگانہ طور پر سامع کے سامنے آسکے۔ جہاں تک تاریخی ڈرامے میں ملبوسات، محل وقوع اور میک اپ کا سوال ہے تو ریڈیائی ڈرامے میں ان سبھی لوازمات کی تکمیل مکالموں کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ تاریخی ڈرامے کے تقاضوں کے بعد ریڈیو سے نشر ہونے والے تاریخی ڈراموں کا جائزہ لازمی ہے۔ تاریخی ڈراموں میں کسی تاریخی عہد، شخصیت، واقعات و حادثات کو بہ یک وقت یا خانوں میں تقسیم کر کے برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چونکہ ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈرامے ایک محدود وقت میں اپنے آغاز سے ارتقاء تک کی منزلیں طے کرتے ہیں اس لیے بیشتر اوقات ان میں کسی عہد کے مخصوص تاریخی گوشے، شخصیت، واقعے یا حادثے کو پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً تاریخی شخصیات پر مشتمل ڈراموں میں حکیم احمد شجاع

کا ”آخری فرعون“، ”سلطان صلاح الدین“، آغا بابر کا ڈراما ”بابر بادشاہ کی موت“، منٹو کا ڈراما ”غالب کی وضع داری“، فضل الحق قریشی کا ”قیصر کی موت“، یوسف ظفر کا ”سکندر“، ایم کرونا ندھی ”سقراط“، علی عباس حسینی ”چاند بی بی“، محمد سعید ”اسالین کی موت“، مختار شمیم ”عیسیٰ“، سید عابد ”چنگیز خاں“، سیماب اکبر آبادی ”شاہ جہاں کی اسیری“، عشرت رحمانی ”شاہ جہاں“، سہیل عظیم آبادی ”داراشکوہ“، محمد عمر ”پورس“، میاں لطیف الرحمن ”چندر گپت“ اور ”شیر شاہ کا انصاف“، محمد حسن ”حبہ خاتون“ اور امتیاز علی تاج کا ڈراما ”انارکلی“ اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ڈراموں کے علاوہ تاریخ اور تاریخی واقعات و حادثات پر مشتمل ڈراموں میں حکیم احمد شجاع نے ”فتح طرابلس“ اور ”ابن سبا باط“ میں تاریخ کو موضوع بنایا۔ سید عابد علی نے ”چنگیز خاں“، صہبا اختر نے ”رنگ محل میں آگ لگی“، میرزا ادیب نے ”مادر قوم“ نور العین صدیقی نے ”ہلدی گھاٹی کے بعد“، مولوی نور الدین خاں آفریدی نے ”فرض اور محبت“، آغا حشر نے ”ترکی کا فرشتہ“، اشک نے ”جے پرابے“ اور صندر آہ نے ”کمل پُر“ میں تاریخی واقعات کا موضوعاتی احاطہ کیا۔ احمد شفیع نے ”باپ بیٹے“ کے عنوان سے رستم و سہراب کا تاریخی قصہ قلم بند کیا ہے۔ جس میں رستم اور سہراب کے جنگ سے آغاز اور سہراب کی موت پر ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے۔

آغا بابر کے ڈراما ”بابر بادشاہ کی موت“ کا خلاصہ یہ ہے کہ اس میں ابراہیم لودی کی والدہ اور اس کی خاص کنیز کی سازش سے احمد چاشنی گیر نے بابر کو زہر دینا چاہا تا کہ محمود لودی ایک مرتبہ پھر ہندوستان کے تخت و تاج کو حاصل کر سکے لیکن جلد بازی میں زہر صرف نان روٹی پر چھڑکا جاسکا اور بابر پر زہر کا صرف اتنا اثر ہوا کہ وہ بیمار ہو گیا اور اس کی جسمانی حالت بہت خراب ہو گئی۔ ابراہیم لودی کی والدہ جاگیر سے محروم ہو گئیں۔ دوسری جانب بابر کا بڑا بیٹا ہمایوں میرزا بُری طرح بیمار پڑ گیا۔ بابر نے دعا کی کہ اس کی جان کے بدلے ہمایوں کی زندگی اور صحت واپس ہو جائے۔ خدا نے بابر کی دعا قبول کی اور بابر کی موت ہو گئی۔ بابر کی تاریخ ساز شخصیت کے علاوہ ریڈیائی ڈراما نگاروں کے نزدیک شاہ جہاں کی زندگی بھی پرکشش رہی۔ عشرت رحمانی نے اپنے ڈرامے ”شاہ جہاں“ میں نہ صرف یہ کہ شاہ جہاں کی زندگی کا احاطہ کیا بلکہ مغلیہ تاریخ کے سہری باب کو گویائی بخشی۔ عشرت نے اس ڈرامے میں شاہ جہاں کے عہد حکومت اور بالخصوص اورنگ زیب اور دارا کے نظریات و خیالات اور شخصیت پر زیادہ توجہ دی ہے۔ اسی موضوع پر اقبال مجید نے ریڈیائی فیچر ”داراشکوہ“ لکھا۔ لیکن عشرت کے برعکس اقبال مجید نے اورنگ زیب اور دارا کے فلسفہ حیات پر زیادہ زور دیا ہے۔ اردو کے ریڈیائی ڈراموں میں تاریخ کے نام پر جنگ و جدل کے پہلو کو زیادہ شدت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ جنگ ظاہری طور پر تلواروں سے لڑی جاتی ہے مگر ایک ذرا غور کرنے پر ان ڈراموں کی تہہ میں افکار و عقائد ٹکراتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً محمد عمر کا ڈراما ”تخت طاؤس“ شاہ جہاں

کے بیٹوں کے درمیان تخت نشینی کو لے کر جنگ کے حادثات کا احاطہ کرتا ہے۔ مگر اس میں زندگی کے تعلق سے ایک واضح نظریے کی زیریں لہریں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اسی طریقے سے سہیل عظیم آبادی کا ڈراما 'دارا شکوہ' دارا کے فلسفہ زیست اور متصوفانہ نظریے پر روشنی ڈالتا ہے۔ سہیل نے دارا کے لیے کو ایک مغل شہزادے کی ٹریجڈی کے طور پر نہیں دیکھا ہے بلکہ ہندوستانی تہذیب کا المناک آئینہ بنا کر پیش کیا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کا یہ رویہ 'شیرشاہ' اور 'جہاں آرا' میں بھی اسی نوع کا ہے۔ محمد عمر اور نور الہی صاحبان نے بھی 'پورس' میں سکندر اور پورس کی جنگ اور اس کے نتائج سے کم سروکار رکھا ہے اور سکندر کی حوصلہ مندی و پورس کی حب الوطنی کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ اس ضمن میں میاں لطیف الرحمن نے 'چندر گپت' اور 'شیرشاہ کا انصاف' لکھ کر ایک خوش گوار اضافہ کیا۔ راجندر سنگھ بیدی نے بھی اپنے ڈراما 'چانکیہ' میں تاریخ کے ایک پرکشش کردار اور اس کی متحیر کرنے والی نیتیوں کو موضوع بنایا۔ بیدی ہر لفظ کو لکھنے سے پہلے دس دس مرتبہ سوچتے ہیں لہذا ان کے یہاں ہر ایک جملہ تاریخ کے کئی صفحات کو اپنے اندر پیوست کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ مثلاً چانکیہ میں انہوں نے نہ صرف یہ کہ چندر گپت کی کمزوریوں اور چانکیہ کی طاقت کو لازم و ملزوم ثابت کیا بلکہ پاٹلی پتر کی تہذیب و ثقافت میں بھی روح پھونک دی۔

تاریخ کو موضوع بنانے میں نثر نے ڈرامے کا جتنا ساتھ دیا اتنا ہی نظم نے بھی ساتھ دیا۔ منظوم ڈراموں میں تاریخی واقعات و شخصیات کو موضوع بنانے میں سلام مچھلی شہری، رفعت سروش، یوسف ظفر، مختار صدیقی، عمیق حنفی وغیرہ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ سلام مچھلی شہری کا منظوم ڈراما (اوپیرا) 'زیب النساء'، رفعت سروش کے ڈرامے 'تاج محل' اور 'جہاں آرا' مختار صدیقی کا 'کوہ نور'، عمیق حنفی کا 'حضرت محمد' (ڈاکیومنٹری) اور ساغر نظامی کا 'ابوالکلام' (ڈاکیومنٹری) وغیرہ نے موضوع اور فن کے ساتھ پوری طرح انصاف کیا ہے۔ مثلاً سلام مچھلی شہری نے اپنے منظوم ڈراما 'انارکلی' میں دکھایا ہے کہ انارکلی کی طبیعت ناساز ہے یعنی اسے عشق کا مرض لگ گیا ہے اور سلیم کی نظر میں اس کی شخصیت دلچسپی کا باعث بنی ہوئی ہے۔ مگر نتیجہ وہی ہوتا ہے جو امتیاز علی تاج کے انارکلی میں انارکلی کا ہوتا ہے۔ اسی طریقے سے یوسف ظفر نے 'سکندر' (منظوم) میں سکندر اور پورس کی جنگ، پورس کی شکست، سکندر اور پورس کے مکالمے، نظم کے تقاضوں اور سکندر و پورس کے جلال اور مرتبے کا برابر خیال رکھا ہے۔

سماج کی بدلتی صورت حال اور نام نہاد ترقی سے اعلیٰ طبقے کی آزادانہ روش نے رشتوں کی معنویت کو نظر انداز کرنا شروع کر دیا۔ نتیجتاً گھر کا تصور مکان میں تبدیل ہونے لگا۔ ایک ہی چھت کے نیچے رہنے والے افراد کے درمیان عدم یقینی نے پاؤں پھیلانا شروع کر دیا اور ایک نوع کی اجنبیت نے مکان کی دہلیز کو پار کر کے پورے سماج پر اپنا قبضہ جمالیا۔ اس طرز معاشرت کی تشکیل نو میں بہت سی روایتیں پامال ہوئیں اور اس سے متوسط طبقہ سب سے

زیادہ متاثر ہوا۔ رشتے اعتبار کی حدود سے خارج ہونے لگے اور انسان تنہائی، علاحدگی، بیگانگی اور وحشت کا شکار ہونے لگا۔ شادی اور طلاق، شوہر بیوی کے اختلافات، عورت کی جائز و ناجائز آزادی بلکہ خود مکتفی کی کاوش اور خارجی سطح پر جدید سے جدید تر طرز زندگی کے تحت مختلف الاقسام سہولتوں کے حصول میں جائز و ناجائز کو بالائے تاق رکھ کر زندگی کو مشین بنانے کی روش نے معاشرے کو اقتصادی بحران میں غرق کر دیا۔ اس بحران کے پھور سے ابھرنے کے لیے عورت نے گھر کی دہلیز تک محدود رہنے سے انکار کر دیا۔ اس صورت حال سے معاشرے کے حساس فن کار بہت زیادہ متاثر ہوئے۔ لہذا اردو ڈراما نگاروں نے بھی ان مسائل کو ایک اہم موضوع کے طور پر برتنا شروع کیا۔ یہیں سے کرداروں کے قدرے تفصیلی مطالعے کا رویہ شروع ہوا۔ اور فرد و معاشرے میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے محاکے کا دور شروع ہوا۔ عورت کی آزادی کے نتیجے میں جنسی تلازمے، ناجائز رشتے، استقاط حمل اور اسی نوع کے دوسرے موضوعات ڈراما نگاروں کی توجہ کا مرکز بنے۔ ہرنس سنگھ دوست کا ’کلنگ‘ سلام مچھلی شہری کا ’چاند کی واپسی‘ ابراہیم یوسف کے دو ڈرامے ’موت سے پہلے‘ اداسی اور ’زمر کا گلو بند‘ عورت کی آزادی اور شوہر سے علیحدگی جیسے موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اسی طریقے سے مرد کی صورت حال پر نظر ڈالتے ہوئے انور عنایت اللہ نے ’ادھورے سینے‘ میں ایک ایسا کردار پیش کیا جو اپنی بیمار بیوی اور معصوم بیٹی کو چھوڑ کر اپنی محبوبہ کی آغوش میں سکون تلاش کرتا ہے۔ کم و بیش یہی مسئلہ ابراہیم یوسف کے ’صنم کدے‘ میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ شوہر اور بیوی کے رشتے کی عدم یقینی کو بلونت گارگی نے ’گھاٹ کی ناؤ‘ میں بڑی خوبی سے برتا۔ اس میں سرجیت اپنی بیوی دیپو، اپنی ماں اور اپنی بہن لاجو کو چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ اس کی غیابت کی خبر سن کر لوگ اسے تلاش کرتے ہیں آخر کار ندی کے کنارے اس کے کپڑے پائے جاتے ہیں۔ لوگوں کو یقین ہو جاتا ہے کہ سرجیت تلج ندی میں ڈوب کر فوت ہو گیا۔ سرجیت کے گھر چھوڑنے کا سبب اس کی بیوی دیپو کی بے وفائی ہے۔ دراصل سرجیت دیپو کو ایک نوجوان جس کا نام سندر ہے، کے سینے سے لپٹے دیکھ لیتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے۔ دوبارہ جب سندر دیپو کو اس بات کا یقین دلاتا ہے کہ سرجیت مر چکا ہے اور وہ اسے اپنا ناچا ہوتا ہے تو دیپو اس کے سینے سے لگ جاتی ہے۔ یہ منظر سرجیت ندی کے دوسرے کنارے سے دیکھتا ہے اور زوردار تہقہہ لگاتا ہے۔ جب دیپو کو سرجیت کے زندہ ہونے کا احساس ہوتا ہے تو وہ اس کے سامنے اپنی بے گناہی کا یقین دلانا چاہتی ہے۔ مگر اب سرجیت کا شبہ یقین میں بدل چکا تھا لہذا وہ دیپو کی زندگی سے اپنے وجود کو بے دخل کر دیتا ہے۔

روایت شکنی بلکہ نام نہاد موڈرن سوسائٹی کا نقشہ کھینچتے ہوئے عصمت چغتائی نے ’سانپ‘ میں جنسی نا آسودگی کا بڑی بے باکی سے اظہار کیا ہے۔ اس ڈرامے میں رفیعہ اور خالدہ کے کردار موڈرن سوسائٹی کی لڑکیوں کی جیتی

جاگتی مثال ہے۔ اسی طریقے سے عشرت رحمانی نے طوفان کے بعد میں ڈیننگ کو جائز قرار دینے کی کوشش کی ہے تو ابراہیم یوسف نے 'گیمبلر س' اور 'نوجوان' میں اس بے ہودہ زندگی کی طرز کو قید کیا ہے جس سے معاشرے میں بے راہ روی کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ اوپنڈر ناتھ اشک کا ڈراما 'ازلی راستے' بھی اس نوع کے کھوکھلے پن کی جاذب تصویر ہے۔ لیکن ایک بات جو قابل غور ہے وہ یہ کہ ان ڈراما نگاروں نے مذکورہ موضوعات کو برتنے کے ساتھ ساتھ اس کا انجام افسوس ناک قرار دیا ہے۔ اور ایک تہذیب یافتہ معاشرے کی تشکیل نو کے خواہش مند نظر آتے ہیں۔

ریڈیائی ڈراموں کے موضوعات میں نفسیات کو بھی بڑی اہمیت دی گئی ہے کردار کی ذہنی کیفیات اور نفسیاتی الجھنوں کو بڑی بے باکی اور چابکدستی سے برتا گیا ہے۔ کرتار سنگھ دگل نے 'بے نور' میں حسینہ کی داخلی کیفیتوں کو پرکھنے کی کوشش کی ہے تو بیدی نے 'تلچٹ' میں جوتن کی ماں کے متضاد پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ اسی طریقے سے عصمت چغتائی نے 'دوزخ' میں دو عمر رسیدہ عورتوں کی نفسیات پر طائرانہ نظر ڈالی ہے جو آپس میں ہمیشہ لڑتی جھگڑتی رہتی ہیں لیکن ایک دوسرے کے بغیر انہیں سکون بھی نہیں ملتا۔ منٹو نے بھی اپنے ڈراما 'کبوتری' میں کبل پوش کو ایک نفسیاتی مریض اور عاشق کے درمیان پیدا ہونے والے ذہنی کشمکش کو پیش کیا ہے۔ ابراہیم یوسف نے 'ایک روح گلاب کی سی' میں آنٹی کے کردار کا نفسیاتی محاکمہ کیا ہے۔ بہر کیف اردو کے متعدد ریڈیائی ڈراموں میں کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے۔ اس نوع کے ڈراموں میں اشک کا 'آیا' میرزا ادیب کا ڈراما 'شہنائی'، آغا ناصر کا 'کاروبار'، اظہر افسر کا 'حضرت پیمانہ'، ساگر سرحدی کا 'خیال کی دستک'، اصغر بٹ کا 'نا آشنا'، جوگندر پال کا 'پرانا پاپی'، پرکاش پنڈت کا 'مفت خور' اور بیدی کا ڈراما 'رخشنده' اور 'نقل مکانی'، ہاجرہ سرور کا ڈراما 'نوری خالہ'، ابراہیم یوسف کا 'کوٹھے والیاں'، یوسف ظفر کا 'کالچ کی گولیاں' اور ناصر شمسی کا 'سحر ہونے تک' وغیرہ قابل ذکر نفسیاتی ڈرامے ہیں۔

(C) اردو ریڈیائی ڈرامے کی زبان

بات چیت یا گفتگو کی تحریری صورت ریڈیو کی دنیا میں زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس لحاظ سے ریڈیو کی زبان بالخصوص اسلوب اور بالعموم لہجے یا اندازِ بیان کی سطح پر اسٹیج ڈراما، ناول یا افسانے کی نسبت قدرے جدا گانہ تخلیقی رویے کی متقاضی ہوتی ہے۔ ریڈیو کے لیے منظر یہ اسلوب سب سے مناسب ہوتا ہے۔ اس کا اندازِ بیان لفظوں کے صوتیاتی نظام پر مشتمل ہوتا ہے۔ کیوں کہ گفتگو کی یہ تحریری صورت مطلب سے زیادہ ادائے مطلب کی طلب گار ہوتی ہے۔ دراصل ریڈیو میں تحریری مواد ذرائع ترسیل کا محض ایک حصہ ہوتا ہے۔ جب اسے مائیکروفون پر پیش کیا جاتا ہے تب کہیں جا کر اس کی مکمل صورت نمایاں ہوتی ہے۔ گویا کوئی تخلیق کار اگر ریڈیو کے لیے لکھ رہا ہے تو اس کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ سامعین کے ذہن میں ایک واضح صوتی تصویر بنادے۔ کیوں کہ سامعین کے پاس نہ تو قاری کی طرح یہ سہولت میسر ہوتی ہے کہ وہ اگر کسی بات کو سمجھنے سے قاصر رہ جائے تو صفحہ پلٹ کر دوبارہ پڑھ لے اور نہ ہی ناظر کی طرح کوئی ایسا ذریعہ ہوتا ہے کہ وہ بولنے یا مکالمہ ادا کرنے والے کی صورت اس کے تاثرات یا اس کے جسم کی زبان (Body Language) دیکھ سکے یا اگر ریڈیو کے کسی بھی ڈرامائی اصناف میں کوئی کردار ہرے رنگ کا کپڑا خرید رہا ہے تو اسے لفظوں کے علاوہ کسی اور ذریعے سے دکھا سکے۔ لہذا وضاحت سے مدین اور اظہاریت سے پُر لفظوں کا استعمال ریڈیائی زبان کی پہلی اور آخری ضرورت ہے۔ اس لیے یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ ریڈیو کے لیے ایسے لفظوں کا استعمال ہو جو پہلی سماعت میں آسانی سے سمجھ میں آجائیں۔ درج ذیل ہدایات پر عمل کر کے ریڈیائی تخلیق کار اپنے فرائض کو بخوبی انجام دے سکتا ہے۔

۱۔ منطقی تحریر ہو۔

۲۔ بات چیت کا لہجہ اور منظر یہ اسلوب ہوتا کہ مکالمے کے معانی بہ آسانی ترسیل ہو سکیں۔ گویا ریڈیو کی زبان ٹھیک ویسی ہو جیسا بول چال کا انداز ہوتا ہے۔ اس میں تجریدیت سے پرہیز کرنا چاہئے۔ لیکن گفتگو کی زبان کے یہ معنی قطعاً نہیں ہیں کہ اس کا انداز بے ڈھنگا ہو۔ اور جملے کی ترتیب بے ربط، بے محل، غیر سنجیدہ اور بے وقار ہو۔

۳۔ اسکرپٹ میں معلوماتی ذخیرہ ضرورت سے زیادہ نہ ہو۔ اگر ایسا ہوا تو سامعین الجھن کا شکار ہو سکتے ہیں اور پروگرام کی دلچسپی مجرد ہو سکتی ہے۔

۴۔ اسکرپٹ آسان ہو تاکہ پوری طرح سمجھ میں آجائے۔ یعنی سادہ اور عام فہم انداز میں بامعنی جملے ہوں۔ گویا ایک جملے میں کسی ایک ہی خیال کی وضاحت کی گئی ہو۔

۵۔ اسکرپٹ کا پہلا جملہ ہی اتنا شاندار اور مامعنی ہو کہ سامعین پوری طرح متوجہ ہو جائیں۔ عین منٹو کے افسانوں کے پہلے جملے کی طرح اور اختتامی حصہ اس قدر فطری، نتیجہ خیز پر تاثیر اور مامعنی ہو کہ پوری جزئیات اس میں پیوست ہو جائے۔

۶۔ جملے مختصر اور الفاظ موزوں ہوں۔ اختصار و ایجاز اور سرلیج الفہمی ریڈیائی تحریر کی کامیابی کی دلیل ہیں۔ مذکورہ تمام ہدایات ریڈیو کی تمام تخلیقی اصناف مثلاً ریڈیو ٹاک، انٹرویو، مذاکرہ، ڈاکیومنٹری، نیوز ریل، ریڈیو میگزین، ریڈیو رپورٹ، رواں تبصرہ اور ٹاک شو کے لیے مفید ہیں۔ مگر ریڈیائی ڈرامے میں ان کا خیال رکھنا نہایت لازمی ہوتا ہے۔ کیوں کہ دوسری اصناف میں بعض مجبوریات ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر انٹرویو کو ہی لیجئے۔ اس میں سوال پوچھنے والا تو ان ہدایات کا پابند ہو سکتا ہے مگر جواب دینے والا شاید ان باریکیوں سے واقف نہ ہو۔ بہر کیف ریڈیائی ڈراما چونکہ بصری سہولتوں سے بظاہر محروم ہوتا ہے۔ اس لیے کرداروں کی گفتگو کے علاوہ ان کا عمل ورڈ عمل ان کے جذبات و احساسات اور ان کے حرکات و سکنات نیز ان سے پیدا ہونے والی صورت حال کے علاوہ کردار کی ذہنی کیفیات کو ظاہر کرنے کے متعدد ذرائع ہیں مثلاً بعض اوقات ایک خفیف سی صوت وہ کارنامہ انجام دے جاتی ہے جو پورا کا پورا اقتباس بھی نہیں دے پاتے۔ یہی صورت کبھی کبھی صوتی اثرات، موسیقی اور صوتی خلا یعنی خاموشی کے ذریعے بھی پیدا ہوتی ہے مگر ان میں سے کوئی بھی ذریعہ مکالموں کی جگہ نہیں لے سکتا۔ دراصل ریڈیائی ڈرامے میں اظہار کا سب سے موثر ذریعہ زبان یعنی مکالمہ ہے۔ مکالمے کی اہمیت اسی وقت مسلم تسلیم کی جاسکتی ہے جب اس میں سماعتی ترسیل کے علاوہ بصری ترسیل کی قوت بدرجہ اتم موجود ہو۔ اور اس کے لیے زبان کی سادگی کے ساتھ ساتھ تفہیم کی بصیرت بھی لازمی ہے۔ اس ضمن میں اظہار کاظمی نے بہت معلوم افزا نکات پیش کیے ہیں۔

”ریڈیو ڈرامے نے گفتگو کی ایک ایسی زبان کو رواج دیا ہے جو زندگی

سے زیادہ قریب ہے۔ جو بول چال کی زبان ہے۔ ورنہ ہم ابھی تک وہی

پرانے تھیٹر کے مقفیٰ اور مسجع مکالمے بولتے رہتے۔ ریڈیو ڈرامے نے

محض ہمیں بول چال کا انداز ہی نہیں دیا بلکہ روزمرہ زندگی کے

مسائل کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی۔“

دراصل ریڈیو کی تکنیکی ضروریات کے علاوہ ایک وجہ اور بھی ہے جو ریڈیو تحریر یا ریڈیائی زبان میں بالعموم اور ریڈیو ڈرامے میں بالخصوص سادگی یعنی بول چال کی زبان، منطقی طریقہ کار اور مختصر جملوں کی اہمیت پر توجہ مرکوز کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اور وہ ضرورت ہے سامعین کی پسند۔ ریڈیائی ڈرامے میں سامعین یہ پسند کرتے ہیں کہ مکالموں

کی طوالت اور زبان کی ثقالت سے محفوظ رہ کر ڈرامے کی روح تک پہنچا جاسکے۔ اخلاق اثر نے ان ضروریات کی جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ریڈیو اسلوب میں الفاظ کے استعمال سے قبل ان کی صوتی اور معنوی خوبیوں پر توجہ دی جاتی ہے اور ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جو تصویر اور تاثر کے حامل ہوں اور مکمل مفہوم ادا کرنے کی قوت رکھتے ہوں۔ اس کے علاوہ ایسے الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے جن میں تکرار نہ ہو، آسانی سے ادا ہوں اور مختلف سطحوں (Frequencies) پر سنے جا سکیں۔ جس طرح آنکھیں ایک ہی نقطہ پر دیر تک مرکوز نہیں رہ سکتیں اسی طرح کان بھی ایک ہی قسم کی اصوات کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے خاص طور سے ریڈیو میں خیال کے اظہار اور اسلوب میں صوتی، تصویری، تاثری اور ایمائی الفاظ کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے۔“^۲

گویا ریڈیائی ڈرامے میں سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ اس میں بہ یک وقت وضاحتی اسلوب میں مکالمے، کردار، مقام، منظر اور زمان و مکان کی تصویر کشی کرنی ہوتی ہے۔ اور معنویت، تہہ داری اور کم لکھ کر زیادہ کہنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ جو ریڈیائی ڈرامے کو دیگر اصناف سے بلند وباریک صنف ثابت کرتا ہے۔

(D) اردو کچند اہم ریڈیائی ڈرامانگار

کرشن چندر:

کرشن چندر کا ریڈیو سے براہ راست تعلق ۱۹۳۹ء میں ہوا جب وہ آل انڈیا ریڈیو، لاہور میں اسٹنٹ کی حیثیت سے ملازم ہوئے۔ ۱۹۴۰ء میں ان کا تبادلہ دہلی ہو گیا جہاں انہیں ڈراما سیکشن کا انچارج بنایا گیا۔ تقریباً ایک سال بعد انہیں لکھنؤ بھیج دیا گیا۔ ۱۹۴۲ء میں کرشن چندر نے ریڈیو کی ملازمت کو خیر باد کہا اور پونہ چلے گئے۔ پونہ میں ”شالی مار پکچر کمپنی“ میں بحیثیت اسکرپٹ رائٹر ملازم ہوئے اور فلم ”من کی جیت“ کے مکالمے اور کہانی لکھی۔ بعد ازاں ۱۹۴۴ء میں بمبئی ٹائیکز سے منسلک ہو گئے اور تقریباً ایک سال تک ”بمبئی ٹائیکز“ کے لیے فلمی اسکرپٹ اور مکالمے لکھتے رہے۔ ۱۹۴۵ء میں ”نیشنل تھیٹر“ کے اشتراک سے اپنے مشہور ڈراما ”سرائے کے باہر“ کی کہانی پر فلم بنائی، فلم عام سامع کی پسند کی نہیں تھی۔ لہذا کاروباری لحاظ سے ناکام رہی۔ لیکن کرشن چندر نے بلند حوصلے کا مظاہرہ کرتے ہوئے ”موڈرن تھیٹر“ کے نام سے اپنی ذاتی فلم کمپنی قائم کی اور اپنی ہدایت میں ”دل کی آواز“ کے نام سے فلم بنائی۔ یہ فلم بھی مالی لحاظ سے کرشن چندر کے لئے مفید ثابت نہ ہو سکی۔

کرشن چندر کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ ”دروازہ“ کے نام سے آزادی سے پہلے میاں محمد حنیف نے اردو اکادمی، لاہور سے شائع کیا۔ یہی مجموعہ دوسری بار آزادی کے بعد آزاد بک ڈپو، ہال بازار، امرتسر نے شائع کیا۔ اس مجموعے میں کل چھ ڈرامے ہیں۔ جن کی ترتیب اس طرح ہے۔

- (۱) قاہرہ کی ایک شام (۲) دروازہ (۳) حجامت (۴) بیکاری
- (۵) نیل کنٹھ (۶) سرائے کے باہر

مجموعہ ”دروازہ“ میں شامل ڈراموں کے علاوہ بھی کرشن چندر نے متعدد ریڈیائی ڈرامے لکھے جو اب بھی ہندوستان کے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کیے جاتے ہیں۔ ”مس بیلا باٹلی والا“، ”کتے کی موت“، ہائیڈروجن بم کے بعد“، ”ایک نافرمانی کی ڈائری“، ”شکست کے بعد“، ”ہمارا مدرسہ“، ”مچھلی والی“، ”کتاب کا کفن“، ”عشق کے بعد“، اور دروازے کھول دو“ کرشن چندر کے مقبول اور اہم ریڈیائی ڈرامے ہیں۔

ان ڈراموں کے علاوہ چند ڈرامے کرشن چندر کے افسانوی مجموعے میں بھی شامل ہیں۔ مثلاً منگلک (نظارے)، بد صورت راج کماری (گھونگھٹ میں گوری جلے)، جھاڑو (مزاحیہ افسانے)، ہم سب غلیظ ہیں (نغمے کی موت)، ایک روپیہ ایک پھول (ایک روپیہ ایک پھول)، نقش فریادی (مسکرانے والیاں)۔

مجموعہ ”دروازہ“ میں ”حجامت“ کے علاوہ بھی ڈرامے طبع زاد ہیں۔ حجامت کا پلاٹ اور بیشتر مکالمے روسی

فلشن نگار اندریف کے ایک ڈرامے سے ماخوذ ہیں۔ اس کو فارس کے طور پر ۱۵ ستمبر ۱۹۳۸ء کو لاہور سے نشر کیا گیا۔

”قاہرہ کی ایک شام“ یہ ڈراما پہلے لاہور اسٹیشن سے نشر ہوا بعد ازاں ایک مارچ ۱۹۴۱ء کو دہلی سے نشر کیا گیا۔ چھ مناظر پر مشتمل اس ڈرامے کے اہم کرداروں میں حسینہ، پری، دیوانہ، صوبیدار، مدراسی ویٹر، ریواز، دکاندار، سپاہی اور نوکر ہیں۔ ہر چند کہ ”قاہرہ کی ایک شام“ کا مرکزی کردار ”حسینہ“ ہے لیکن اس سے زیادہ جاذب اور پرکشش کردار ”دیوانہ“ کا ہے۔ اس ڈرامے کا تیسرا اہم کردار ہندوستانی فوج کا میجر ہے۔ جو حسینہ کو خودکشی کرنے سے روکتا ہے۔ بہر کیف حسینہ کی کہانی یہ ہے کہ وہ ایک بھکارن تھی جسے ریواز آزاد کرا کے اس کی پرورش کرتا ہے۔ اور اسے رقصہ بنا دیتا ہے۔ حسینہ اس کے ساتھ بہت گھٹن محسوس کرتی ہے کیونکہ ریواز اُسے بہت ستاتا ہے بلکہ اس پر مظالم ڈھاتا رہتا ہے۔ مجموعی طور پر اس ڈرامے میں ریواز سب سے زیادہ کشمکش اور تذبذب کا شکار نظر آتا ہے۔ ہر لحظہ متبدل ہونے والی اس کی شخصیت اسے ڈرامے کا سب سے عمدہ کردار بنا دیتی ہے۔ میجر ایک دیوتا صفت انسان ہے جو آخر کار حسینہ سے محبت کا اظہار تو کرتا ہے لیکن اسے ہمیشہ کے لیے اپنانے کی قوت اکٹھا نہیں کر پاتا۔

”قاہرہ کی ایک شام“ یہ ڈراما سماجی حقیقت نگاری کا محاکمہ کرتا ہے۔ رومانی فضا بندی اور پرکشش مکالمے کی بنا پر نہ صرف یہ کہ کامیاب ڈراما ہے بلکہ کرشن چندر کی فنی وابستگی اور ریڈیو کی باریکی سے واقفیت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ”دروازہ“۔ دروازہ مجموعے کا بھی نام ہے اور اسی نام سے ایک ڈراما بھی اس میں شامل ہے۔ ترتیب کے لحاظ سے یہ مجموعے کا دوسرا ڈراما ہے۔ جو پہلے ریڈیو پر نشر کیا گیا اور اس کے بعد ۱۷ اگست ۱۹۴۰ء کو دہلی میں پہلی مرتبہ اسٹیج پر بھی کھیلا گیا۔

ایک ایکٹ کا یہ ڈراما عصری زندگی کے مسائل کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ اس کے اہم کرداروں میں ماں، کانتا اور شاننا، ونود، مکان مالک اور اجنبی قابل ذکر ہیں۔

کانتا اور شاننا بہنیں ہیں اور ان کی ماں اندھی ہے۔ یہ سب نہایت بد حال ہیں۔ کانتا ونود کو اپنا منہ بولا بھائی بناتی ہے اور راکھی کے دن اس کا انتظار کرتی ہے لیکن ونود راکھی بندھوانے نہیں آتا، دونوں بہنیں مایوس ہو کر اپنے کمرے میں سونے کے لئے چلی جاتی ہیں۔ غربت کی وجہ سے پچھلے تین مہینے سے مکان کا کرایہ ابھی نہیں دے پا رہی ہیں۔ اسی رات مکان مالک آتا ہے اور کرائے کے تقاضے کے ساتھ خبردار بھی کرتا ہے کہ اگر ان لوگوں نے تین دن کے اندر کرایہ ادا نہیں کیا تو مکان خالی کرنا پڑے گا۔ اس مصیبت کا حل ڈھونڈتے ہوئے کانتا ایک لمحے کو

بہک جاتی ہے اور اپنے جسم و ضمیر کو بیچنے کا فیصلہ کرتی ہے لیکن شانتا اسے سمجھاتی ہے دورانِ بحث ان کی آواز تیز ہوتی جاتی ہے۔ جسے سن کر ایک اجنبی دروازے پر دستک دیتا ہے۔ جب وہ ان دونوں لڑکیوں سے بحث و تکرار کی وجہ پوچھتا ہے تو وہ اسے یہ بتاتی ہیں کہ ان کا منہ بولا بھائی ان سے راکھی بندھوانے نہیں آیا۔ اجنبی ان سے راکھی بندھواتا ہے اور انہیں ایک ایک پونڈ بطور تحفہ پیش کرتا ہے۔ دورانِ گفتگو یہ راز فاش ہوتا ہے کہ یہی اجنبی ان کا بچھڑا ہوا بھائی ہے۔

”بیکاری“ ایک بابی ریڈیائی ڈراما ہے جو پہلی مرتبہ لاہور سے اکتوبر ۱۹۳۷ء میں نشر کیا گیا۔ بھیتا لال، شیا م سندر، مسعود، اظہر اور سپاہی اس کے اہم کردار ہیں۔ بے روزگاری اس ڈرامے کا موضوع ہے۔ اس کے بیشتر کردار نوجوان اور بے روزگار ہیں اور ہمیشہ خواب بنتے رہتے ہیں۔ مثلاً اخبار شائع کرنا، ہوٹل کھولنا، اس کے لئے پیسوں کی ضرورت پڑنے پر کسی جاہل مالدار شخص کی بیٹی سے شادی کرنے کا منصوبہ وغیرہ۔ اس کے علاوہ طبقاتی کشمکش، رشوت خوری اور استحصال کو موضوع کی سطح پر مرکزیت حاصل ہے۔

”نیل کنٹھ“ یہ ڈراما ۱۹۴۰ء میں لکھا گیا بعد ازاں ۲۴ فروری ۱۹۴۱ء کو دہلی سے نشر کیا گیا۔ اس ڈرامے میں بھگوان شیو شنکر، دیوی پاروتی، پجاری ایک آوارہ جیب کتر اور ساہوکار اہم کردار ہیں۔ ہندو میتھالوجی کا سہارا لے کر کرشن چندر نے معاصر صورت حال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بھگوان شنکر اور دیوی پاروتی دنیا میں آتے ہیں اور سماج کی بد حالی، ساہوکاروں کا جابرانہ رویہ، مذہب کی آڑ میں بھگتوں کے استحصال وغیرہ کو دیکھ کر بھگوان کے آنکھوں سے آنسو ٹپکنے لگتے ہیں۔ اس ڈرامے میں انسان کی دوہری شخصیت کو پیش کر کے کرشن چندر نے ڈرامے میں تضاد کی کیفیت پیدا کی۔

”سرائے کے باہر“ کو خلیل الرحمن نے مجموعہ ”دروازہ“ کا

سب سے کامیاب ڈراما تسلیم کیا ہے۔

اس ڈرامے کا بھرپور تجزیہ کرشن چندر کے دیگر ڈراموں کے بعد کیا جائے گا۔

مجموعہ ”دروازہ“ میں شامل ڈراموں کے علاوہ بھی کرشن چندر نے متعدد ریڈیائی ڈرامے لکھے جو آج بھی ہندوستان کے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نہ صرف یہ کہ نشر ہوتے رہتے ہیں بلکہ چند تبدیلیوں کے بعد اسٹیج کے لوازمات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اسٹیج بھی کیے جاتے ہیں۔ ان میں سے چند نمائندہ ڈراموں کا اجمالی خاکہ اور فنی تجزیہ کرشن چندر کے ڈرامائی مزاج کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوگا۔ مثلاً ”مس بیلا باٹلی والا“ میں کرشن چندر نے بمبئی کی مصروف ترین اور کھوکھلی زندگی، اس کے نمائشی پہلو اور سماج کی ناسازگار صورت حال کو پیش کیا ہے تو

”کتے کی موت“ میں طنزیہ مکالموں کے ذریعے سماجی حقیقت نگاری کو مزاح کے پیکر میں ڈھالا ہے۔ اسی طرح سے ان کا ڈراما ”ہائیڈروجن بم کے بعد“ چست مکالموں کی نشتریت، صنعتی نظام کی بہمیت اور انسانی قدروں اور فطرت کی رعنائیوں کی بے حرمتی نیز انسانی اعمال کو جانوروں کی زبانی پیش کرتا ہے۔ ”ہائیڈروجن بم کے بعد“ کے مکالمے صوتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے داخلی کیفیات کے نمونے تو پیش کرتے ہی ہیں علاوہ ازیں تضاد و کشمکش اور وحدتِ تاثر کی موثر مثال بھی مہیا کراتے ہیں۔ یہ ڈراما ان شاعروں اور دانشوروں پر زہر آلود طنز کے نشتر چھوٹتا ہے جو اپنے گرد و پیش کے سنگین حقائق کو اپنے تخلیقی اظہار کا ذریعہ نہیں بناتے نیز تخیل پسندانہ اور رومانی طرزِ تخلیق کے حصار میں مقید حقیقت پسندانہ تخلیقیت سے ماورا رہتے ہیں۔ اس ڈرامے میں صوت و صدا کا بہترین استعمال کیا گیا ہے۔

”ایک نافرمانی کی ڈائری“ غلش بیک کی تکنیک سے شروع ہوتا ہے۔ اس ڈرامے کا موضوع نافرمانی ادبی نقطہ نظر پر مشتمل ہے۔ اس میں ایک ”اسٹیرین ادیب نافرمانی ادب کے نقطہ نظر کی تبلیغ کرتا ہے اور ادب کو سیاست، اقتصادیات، جمہوریت، افادیت اور اشتراکیت سے مامور کر خالص ادب یعنی ادب برائے ادب سے متصل کرتا ہے۔ جسے وہ صالح ادب سے تعبیر کرتا ہے۔ علاوہ ازیں ڈرامے میں فاشزم اور ناز ازم کی بربریت اور ادیبوں کی آزادی رائے کو سلب کرنے کی سازشوں کے ساتھ ساتھ اسٹریا، پولینڈ، ہالینڈ، چیکوسلواکیہ، ناروے اور فرانس کے ادیبوں کے ساتھ کئے جانے والے مظالم کا حقیقت پسندانہ مظاہرہ بھی ڈرامے کا موضوع ہے۔ مناظر اور کرداروں کی کثرت سے اس ڈرامے کی فنی پختگی پر سوالیہ نشان قائم ہوتا ہے۔ لیکن اس کے چست، معنی خیز اور بلیغ مکالمے اسے ریڈیو ڈرامے میں اہم مقام دلاتے ہیں۔ ”کتاب کا کفن“ ادیبوں کے مسئلہ پر مشتمل کرشن چندر کا دوسرا ڈراما ہے اس میں ادیب کی بد حالی، ناشرین کی بددیانتی اور قارئین کے سستے اور سبوتا بازی ادب سے دلچسپی کو طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ علاوہ بریں اس ڈرامے سے اخذ ہونے والے نتیجے کے طور پر سچے اور حقیقت پسند ادیبوں کی پریشانیوں کو بھی بروئے کار لانے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ ”کتاب کا کفن“ کا ابتدائی حصہ وہ ہے جہاں ایک سچے اور حقیقت پسند تخلیق کار کی بیوی بچے بھیک مانگنے، حتیٰ کہ آخر کار خودکشی کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اور وہ تخلیق کار غربت کی دیوار میں مقید اپنی بیوی بچوں کی کوئی مدد نہیں کر پاتا۔ ڈرامے کا دوسرا اور قدرے منفی پہلو کتاب کے ناشرین اور کتب فروشوں کا جعلی ایڈیشن شائع کر کے دولت جمع کرنے کا عمل ہے۔ یہ ڈراما ”کوڑھی گھر“ کے نام سے بھی نشر اور شائع ہو چکا ہے۔ ”عشق کے بعد“ میں زمانہ قدیم کے معروف و مقبول عاشق و معشوق کو عصر حاضر میں عصری تقاضوں اور مسائل کے روبرو نہایت فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

اس ڈرامے میں اقتصادی بد حالی، بے روزگاری، غربت و افلاس، ذہنی بے اعتمادی، فیشن پرستی، اور صنعتی معاشرے کی طرز زندگی کو قیس و لیلیٰ، ہیر و رانجھا، جو لیٹ اور رومیو کے قالب میں ڈھال کر کرشن چندر نے ماضی و حال کا بڑا دلچسپ موازنہ کیا ہے ساتھ ہی ساتھ تغیر پذیر وقت کے فلسفے، ذہن و دل اور ضرورتوں کے متغیر تقاضوں کو بھی بروئے کار لایا ہے۔ بہ الفاظ دیگر آج کا قیس (مجنوں) بے روزگار ہے۔ تو آج کی لیلیٰ فکرِ معاش میں مبتلا۔ آج کی جو لیٹ اپنی فیشن پرستی اور نام نہاد ترقی یافتہ طرز معاشرت سے اپنے محبوب رومیو کو بیزار کرتی ہے۔ آج کے ہیر اور رانجھے بمبئی کی فلم نگری میں اس لیے جاتے ہیں کہ وہاں محبت کی قدر کرنے والے بستے ہیں مگر فلمی صنعت میں عشق و محبت کو کارِ سود کا وسیلہ بننے دیکھ کر ششدر رہ جاتے ہیں۔ ”شکست کے بعد“ جون اسٹین بیک (John Stein Bak) کے مقبول ناول ”مون از ڈاؤن“ (Moon is Down) سے ماخوذ کہانی پر آٹھ مناظر پر مشتمل، مختصر اور دلچسپ ریڈیائی ڈراما ہے۔ اس کے بیشتر مناظر دو مقامات ڈرامے کی ضرورت کے لحاظ سے وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ صرف ایک منظر لوئزاکے گھر کا احاطہ کرتا ہے باقی مناظر میسر کی کوٹھی کے باہری اور اندرونی حصے کی عکاسی کرتے ہیں۔ ناول ”مون از ڈاؤن“ کا موضوع دوسری جنگ عظیم ہے۔ لہذا یہ ڈراما بھی اسی جنگ کو اپنا موضوعاتی دائرہ کار قرار دیتا ہے۔ لیکن کرشن چندر نے اپنے شیریں اسلوب، ڈرامائی تعمیر و تخلیق میں فنی مہارت کا استعمال کر کے اسے فرانس اور فرانسیسی قوم کے جذبات کی حدوں سے باہر نکال کر عالمی احساسات کا سنجیدہ نمونہ بنا دیا ہے۔ گو اس ڈرامے میں نہ نسل کی قید ہے اور نہ ہی قوم کی تخصیص بلکہ انسانیت اور انسان کے جذبہ قرب و کرب کو ساز و آواز میں پیوست کیا گیا ہے۔

”مون از ڈاؤن“ کے علاوہ کرشن چندر نے سموئیل بیکٹ (Samuel Beckett) کے نوبل انعام یافتہ

ڈراما ”Waiting for Godot“ (۱۹۵۳) کا ترجمہ ”انتظار کے قیدی“ کے نام سے کیا ہے۔

”Waiting for Godot“ ایسڈ ڈتھیٹر کا اولین اور عمدہ ترین نمونہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ World book of

encyclopaedia میں اس کے متعلق اس طرح رائے درج ہے کہ۔

Theatre of the absurd, which emerged in France during the 1950's, was probably the most influential movement in drama after the end of worldwar II in 1945 obsurdists ejected conventional notions of plot, character, dialogue, and logic in favour of dream-like metaphars that did not try to imitate surface reality. They hoped to express the disorientation of living in a universe they was as unfriendly, irrational, and meaning less, and therefore absurd.

The most famous play of the theatre of the absurd was "waiting for Godot (1953) by Samuel beckett. In this work, two tramps pass the

time uncomfortably while waiting for some one named Godot, who never arrive"(2)

”انتظار کے قیدی“ ہر چند کہ کامیاب تر جے کا نمونہ ہے۔ لیکن تاثر کے لحاظ سے Waiting for Godot کے مقابلے میں کم مائیگی کا شکار نظر آتا ہے دوسری بات یہ کہ Waiting for Godot اپنے اصل روپ میں ریڈیو اور اسٹیج پر حتیٰ کہ ہندوستان میں بھی نشر اور پیش کیا جاتا ہے۔ اور اس کا مجموعی تاثر انتظار کے قیدی سے بہت زیادہ دیر پا قائم رہتا ہے۔ ”انتظار کے قیدی“ کے علاوہ کرشن چندر نے ”ہمارا مدرسہ“ اور ”مچھلی والی“ کے نام سے ایک بابی ریڈیائی ڈرامے تحریر کیا ہے۔ ”ہمارا مدرسہ“ اپنے اجزاء اور فنی لوازمات کے لحاظ سے ڈراما کم افسانہ زیادہ لگتا ہے۔ اس کا موضوع ہندوستان کی تقسیم کے بعد طلبہ کے ذہن پر پڑنے والے اثرات پر مبنی ہے۔ اس ڈرامے میں طلبہ کے سوالات منٹو کے مشہور افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کے قبیل کے ہیں۔ اس میں ہر چند کہ مزاحیہ انداز اختیار کیا گیا ہے لیکن اس کے موضوع سے دوچار ہوتے ہوئے ”سرسری ہم جہاں سے گزرے“ کی بجائے ”سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا افسانہ کیا“ سے تعارف ہوتا ہے۔ ”مچھلی والی“ سماجی حقیقت نگاری کا نمائندہ ڈراما ہے۔ یہ ڈراما تکنیکی لحاظ سے خالص ریڈیائی ڈراما ہے کیونکہ اس میں حرکت و عمل کی بجائے مکالمے اور مکالمے سے پیدا ہونے والی صوتی آہنگ کو فوقیت حاصل ہے۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ ”سرائے کے باہر“ اپنی موضوعاتی سنجیدگی اور فنی چابکدستی کی بنا پر بھرپور تجزیاتی اور تنقیدی مطالعے کا متقاضی ہے۔ سرائے کے باہر پہلی مرتبہ ماہنامہ ایشیا، پونہ، ستمبر ۱۹۴۳ء میں شائع ہو علاوہ ازیں لاہور ریڈیو، دہلی ریڈیو اور ہندوستان کے دوسرے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہوتا رہتا ہے۔ اس ڈرامے کے اہم کردار درج ذیل ہیں۔

مُتی (ایک نوجوان بھکارن)، اندھا بھکاری (منی کا باپ)، بھکارن (مُتی کی ماں)، جانی لنگڑا (ایک شاطر بھیک منگا)، بی بی (سرائے کی نوکرانی) اور شاعر (گلی کوچوں میں اپنی نظمیں سنا کر پیسہ مانگنے والا ایک نوجوان)۔

غربت انسان کی سب سے بڑی کمزوری ہے اور بھوک انسان کی سالمیت کی دشمن اور غربی کی ہمدردی، اور دونوں جس کے پاس بھی رہتی ہیں اس کی زندگی کے بارہ مہینے موسم سرما کی کیفیت و شدت رکھتے ہیں۔ سرائے کے باہر انہیں تین اشیاء کو علامتی شکل میں پیش کرتے ہوئے ہندوستان کی طبقاتی کشمکش کو موضوع بحث لاتا ہے۔ یہ نہ صرف کرشن چندر کے ریڈیائی ڈراموں میں اہم مقام رکھتا ہے بلکہ اردو کے چند اہم حقیقت پسند ڈراموں میں سرفہرست شمار کئے جانے کا مستحق نظر آتا ہے۔ کرشن چندر اپنے اس ڈرامے میں عصری حقیقت اور منظر نگاری

کے لحاظ سے نہ صرف یہ کہ تورگنیف (ریسوں کا اڈا) کے قریب نظر آتے ہیں بلکہ حقیقت نگاری سے سماجی حقیقت نگاری تا اشتراکی حقیقت پسندی کو تخلیقیت کے سپرد کر کے اسن (A Dolls House & The Ghosts) کے اہم خیال بھی دکھتے ہیں۔

”سرائے کے باہر“ کا پلاٹ ظاہری طور پر تو ایک پہاڑی قصبے کے سرائے کے ارد گرد گھومتا ہے۔ لیکن اس کے بین السطوری معنی ہمیں نہ صرف یہ کہ ہندوستان بلکہ عالم انسانیت کی اس طبقاتی کشمکش سے دوچار کرتے ہیں جسے ہم Two class system کا نام دے کر ایک طبقے کو استحصال کرنے والے اور دوسرے کو استحصال ہونے والے طبقے سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اس ڈرامے میں غریبوں کے احساسات محرومیوں، نارسائیوں اور استحصال کو مرکزی موضوع کی حیثیت حاصل ہے۔ نچلا طبقہ اور بالخصوص اس طبقے سے تعلق رکھنے والی ایک نوجوان عورت کس طرح رشتوں کی مایا اور معاشرے کی عیاریوں میں اسیر ہو کر اپنے اور اپنوں کی پیٹ کی بھوک مٹانے کے لیے غیروں کے جسم کی بھوک مٹانے کا ذریعہ بننے پر مجبور ہوتی ہے، سرائے کے اندر اس کے ساتھ کیسے کیسے مظالم ہوتے ہیں یہ صرف ”سرائے کے باہر“ کی کہانی نہیں بلکہ ہر اس مقام کی کہانی ہے جہاں معاشرتی نظام کی باگ ڈور زمینداروں، صنعت کاروں اور امیر ہوس پرستوں کے ہاتھ میں ہے۔ مٹی اس ڈرامے میں محض ایک غریب اور بھولی بھالی نوجوان عورت کے زخمی وجود کی تجسیمی صورت نہیں بلکہ استحصال ہونے والے طبقے کی روحانی علامت بن جاتی ہے اور اس کی آبروریزی کرنے والے افراد محض شکاری نہ ہو کر استحصال کرنے والے طبقے کے نمائندے محسوس ہوتے ہیں۔ اس ڈرامے کے دیگر دو اہم کرداروں میں جانی لنگڑ اور شاعر، ڈرامے میں فکری تضادات کی صورت کو واضح کرتے ہیں۔ جانی لنگڑ جہاں تخریب پسند اور جمود پرست ہے وہیں شاعر ایک ایسے انقلاب و تحریک کا متمنی اور منتظر ہے کہ جس کے بعد انسانوں کی تمام پریشانیاں ختم ہو جائیں گی۔ لیکن ان دونوں کرداروں کی سب سے بڑی کمزوری ان کی بے عملی اور بے حرکتی ہے۔ جانی لنگڑ صرف ذہنی طور پر تخریب پسند ہے اور شاعر محض تصوراتی سطح پر تغیر و تبدیلی کا خواہاں نظر آتا ہے۔ لہذا نہ تو جانی لنگڑ اس ڈرامے کا ولین بن پاتا ہے اور نہ ہی شاعر اس کا ہیرو کہلانے کا مستحق ہے۔ جبکہ مٹی کا کردار اس ڈرامے کا سب سے متحرک، متغیر، فعال اور کشمکش سے پرکردار ہے اس واسطے مٹی خیر و شر مفاہمت، مخالفت، مناسب و نامناسب کے مابین ہر لمحہ ذہنی اور جسمانی سطح پر تضاد و کشمکش میں مبتلا نظر آتی ہے۔ ایک طرف اس کے تقاضے اسے بدکاری پر راضی کرتے ہیں تو دوسری جانب حالات اور اس کی معصومیت اسے بے تصور ثابت کرتے ہیں۔

کرشن چندر نے اس ڈرامے میں روایتی انداز سے آغاز، ارتقاء اور انجام کے اصول کو ملحوظ رکھا ہے اور

وحدتِ زمان و مکان سے کہیں زیادہ وحدتِ تاثر کا التزام کیا ہے۔ فلش بیک کا سہارا لے کر جہاں وہ یہ بتاتے ہیں کہ مٹی کے والد ایک کسان تھے وہیں ماضی و حال کا موازنہ کر کے اس تضاد کو سامنے لاتے ہیں جس کی بنا پر ڈرامے میں کشمکش پیدا ہو جاتی ہے، ہر چند کہ یہ ڈرامے کے آغاز کا منظر ہے لیکن یہیں سے ڈرامے میں کشمکش پیدا ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ مٹی کا سرائے کی دہلیز کو عبور کرنا ڈرامے کا کلائمکس ہے۔ اس کا اختتام جیسا کہ حقیقت پسند تخلیقی رویے کے تحت ہونا تھا عین اس کے مطابق ہوا ہے۔ مثلاً مٹی کی زندگی کو اس کے عمل کے مطابق فطری طور پر بے یار و مددگار چھوڑ دینا۔ اگر کرشن چندر چاہتے تو مٹی اور شاعریا پھر مٹی اور جانی لنگڑے کو ایک دوسرے کا ہم سفر بنا سکتے تھے لیکن انھوں نے عینیت پسندی سے کام نہیں لیا اور بقول ڈاکٹر ظہور الدین کہ:

”کرشن چندر بنیادی طور پر اس نظریے کے حامی ہیں کہ انسان اپنے عمل و فعل کے لئے آزاد ہے اسی لیے اسے ان کے نتائج کی ذمہ داری بھی اٹھانا پڑتی ہے۔ وہ انسان کی مجبوریوں اور معذوریوں کو کسی مقدر یا قسمت سے وابستہ نہیں کرتے بلکہ انہیں سماجی نظام کی دین سمجھتے ہیں۔ اسی لئے ان کے نزدیک جب تک سماج کو نہیں بدلا جاتا نہ تو انسان کی مجبوریوں کا خاتمہ ہو سکتا ہے اور نہ معذوریوں کا۔ اسی نظریے کے زیر اثر وہ بھکاری کو سماج کی پیداوار قرار دیتے ہیں۔“ ۳

”سرائے کے باہر“ کے مجموعی تاثر پر غلیل الرحمن اعظمی کی رائے صداقت پر مبنی نظر آتی ہے کہ سرائے کے باہر کرشن چندر کا سب سے کامیاب ڈرامہ ہے۔

”دروازہ کھول دو“ کرشن چندر کا مکمل ڈراما ہے۔ یہ ڈراما ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا اور ۱۹۶۳ء میں پہلی مرتبہ مکتبہ جامعہ، دہلی سے شائع ہوا ہر چند کہ اس کو ریڈیو سے زیادہ اسٹیج پر مقبولیت ملی مگر اس کی پوری تکنیک ریڈیو کے ڈرامائی لوازمات کے لحاظ سے زیادہ قریب ہے۔ لیکن کرداروں کی بھرمار ریڈیو کی نسبت سے اس ڈرامے کی ایک بڑی خامی بھی ہے۔ ”دروازہ کھول دو“ میں کرداروں کی کل تعداد اکیس ہے۔ کرداروں کی کثرت سے سامع کو دشواریوں کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ مگر مختصر اور قدرے چست اور معنی خیز مکالموں کو کرشن چندر نے طنزیہ انداز میں اس بلاغت سے پیش کیا ہے کہ سننے والا صرف کاٹ کی دھار سے سابقہ رکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ہر چند کہ پنڈت رام دیال اس ڈرامے کا مرکزی کردار ہے اس میں تبدیلی بھی آتی ہے لیکن اپنی فکر کی گہرائی کی بنا پر کریم اللہ اور روایتوں کی پاسداری کی وجہ سے لالہ آفتاب رائے بے تحاشہ متاثر کرتے ہیں۔

ڈرامے کی کہانی ایک بڑی عمارت ”کمل کنج“ اور پنڈت رام دیال کے ارد گرد گھومتی ہے دیگر کردار کرایہ دار کی صورت میں پنڈت رام دیال سے ملنے آتے ہیں اور پنڈت جی کی عجیب و غریب شرائط سے بیزار ہوتے رہتے ہیں۔ کرشن چندر پنڈت جی کے ذریعے ایک مخصوص ذہنیت بلکہ صاف لفظوں میں راشٹریہ سوئم سیوک سنگھ اور اس کے ہم خیال جماعتوں کی پرورش کردہ تخریبی افکار کی نقاب کشائی کراتے ہیں۔ بعض اوقات پنڈت جی مسلمانوں کے لباس اور غذا پر طنز کرتے ہیں تو بعض اوقات ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کو ناپسندیدہ قرار دیتے ہیں۔ وہیں پنڈت جی بعض اوقات ہندوستان کے صنعتی نظام کے نمائندہ نظر آتے ہیں۔ تو بعض اوقات براہمن واد کے عامل۔ کرشن چندر نے کرایہ دار کی صورت میں کریم اللہ جو کہ ایک سائنس دان ہے، لالہ آفتاب رائے جو ایک پشاداری پٹھان ہے، منن جو لکھنؤی تہذیب کی نمائندگی کرنے والا تمباکو فروش ہے، دیلو ایک مدراسی چمار کا بیٹا ہے، جو ظاہر ہے کہ مدراس بلکہ دکنی ہندوستان کا نمائندہ ہے، ایزا ایلا کو لیو ایک خوبصورت کرپشن لڑکی اور ایڈورڈ کو لیو اس کا باپ ہے۔ سبھی کو ”کمل کنج“ میں باری باری اکٹھا کیا ہے اور مکالمے کرائے ہیں۔ انہیں مکالموں میں مصنف نے اپنی مقصدیت یعنی عصری زندگی کی چند بے جا اور فرسودہ رسومات و روایات کو حقیقت آمیز صوت و صدا میں پیوست کیا ہے ”دروازہ کھول دو“ میں ہندوستان کی تاریخ اور سیاست و معاشرت کا بھرپور مظاہرہ ہوتا ہے۔ چند مکالموں کو مثال کے طور پر پیش کر کے اس کا ثبوت فراہم کیا جاسکتا ہے۔

کریم اللہ ایک وطن پرست سائنس داں ہے۔ جو کینڈا سے پنڈت جواہر لعل نہرو کی اس خواہش پر ہندوستان لوٹ آیا ہے کہ ہندوستانی سائنس داں غیر ممالک سے ہندوستان واپس لوٹ آئیں اور اپنے ملک کی ترقی میں حصہ لیں۔ ہندوستان آنے کے بعد کریم اللہ کن مصائب سے دوچار ہوتا ہے ملاحظہ ہو:

”کریم اللہ..... پنڈت رام دیال یہ کتنی شرمناک بات ہے کہ ایک انسان چار اینٹوں کی چھت کے لئے اپنا نام، اپنا مذہب، اپنی تہذیب بدلنے کے لیے مجبور کر دیا جائے۔ اس سے زیادہ بھیانک اور خوفناک بات کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ آخر میں تمہارا بھائی ہوں۔ اسی عالم خاک و باد سے میری نمود ہوئی ہے۔ اسی دلیں کے آم اور املی کے پیڑ تلے میں تمہارے ساتھ کھیلا ہوں اسی وطن میں میری جڑیں ہیں، میں یہیں رہنا چاہتا ہوں۔ یہیں رہ کر اپنی مادر وطن کی خدمت کرنا چاہتا ہوں۔ آخر میں جاؤں تو کہاں جاؤں؟

پنڈت رام دیال.... (خفا ہو کر) اردو بازار جائیے جامع مسجد کے چوک جائیے۔ خدا بخش کے محلے جائیے۔ بہت جگہیں ہیں آپ کے رہنے کے لیے..... جائیے یہاں کوئی فلیٹ خالی نہیں ہے۔

کریم اللہ..... لیکن میں ہوٹل میں قیام نہیں کر سکتا۔ مجھے گھر چاہیے۔ سکون چاہیے، میری بیوی ہے دو بچے

ہیں۔ ہمیں گھر چاہیے۔ اس لیے ہم مکان ڈھونڈ رہے ہیں اور ایسا نہیں کہ اس شہر میں مکان خالی نہیں۔ تمہارے اس 'کمل کنج' میں نو فلیٹ ہیں بغل والے شانتی کنج میں پانچ فلیٹ خالی ہیں۔ سڑک کے اس پار جمنانواس، میں بیس فلیٹ خالی ہیں۔ اور ایسا بھی نہیں ہے کہ میرے پاس روپیہ نہیں ہے میں تین سو روپے کرایہ دے سکتا ہوں تین ماہ کا ڈپازٹ بھی دے سکتا ہوں۔ ایک مہینے کا حالو بھی اور ایک کھڑکی ایک دروازہ اور ایک اسٹول کے چار ہزار روپے پگڑی بھی دے سکتا ہوں۔ مگر پھر بھی مجھے گھر نہیں ملتا..... جب میں بلڈنگ کے اندر جاتا ہوں اور پوچھتا ہوں اس وقت بھی وہ گھر خالی ہے۔ جب مالک مکان سے دریافت کرتا ہوں اس وقت بھی گھر خالی ہے۔ جب ڈپازٹ اور پگڑی کی بات ہوتی ہے اس وقت بھی گھر خالی ہے اور جب میں روپے نکال کر میز پر رکھتا ہوں اور اگر سینٹ ٹاپ ہونے لگتا ہے اس وقت بھی وہ گھر خالی ہے۔ لیکن جب مجھ سے میرا نام پوچھا جاتا ہے تو یکا یک وہ گھر کہیں غائب ہو جاتا ہے..... کیونکہ میرا نام کریم اللہ ہے کرپارام بھاردواج نہیں۔ میری بیوی کا نام ساجدہ ہے۔ ساوتری نہیں۔ میرا بیٹا ہمیں ابو اور امی کہتا ہے..... اس لیے ہمیں گھر نہیں ملے گا۔

جس طرح رام دیال کریم اللہ کے مسلمان ہونے کی وجہ سے اسے فلیٹ نہیں دیتا، اسی طرح آفتاب رائے اور اس کی بیوی اقبال دئی کے محض نام، لباس، کھان پان اور عادات و اطوار کی وجہ سے انکار کر دیتا ہے۔ علاوہ ازیں من کو اس کے اردو بولنے انشاء اللہ، ماشاء اللہ، خدا نے چاہا تو، جیسے اصطلاحات استعمال کرنے کی وجہ سے انکار کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ اسی طرح ویلو ایک کڑنہر وادی ہے۔ نہ ہی وہ مانس کھاتا ہے اور نہ پیاز، لہسن لیکن وہ ذات کا چمار ہے اس لیے اس کو مکان نہیں ملتا۔ اور کچھ ایسا ہی ازابیلا کو لیو اور اڈوارڈ کو لیو کے ساتھ بھی ہوتا ہے انہیں کرشچین ہونے کی وجہ سے کمل کنج سے نکال دیا جاتا ہے لیکن جس وقت وہ لوگ جارہے ہوتے ہیں اسی وقت پنڈت رام دیال کو دل کا دورہ پڑتا ہے اور وہ بے ہوش ہو جاتا ہے۔ چونکہ ایڈورڈ کو لیو ہارٹ اسپیشلسٹ ہوتا ہے لہذا وہ رام دیال کا علاج کرتا ہے اور اسے مرنے سے بچا لیتا ہے۔ رام دیال نئی زندگی پا کر زندگی جینے کے نئے زاویے بھی تلاش کرتا ہے اور کمل کنج کے دروازے بھی کے لئے کھل جاتے ہیں۔

حقیقت پسند ڈرامے میں تغیر و تبدیلی کو زندگی کی معراج تصور کیا جاتا ہے۔ یہ تبدیلی ذاتی سطح کی بھی ہو سکتی ہے اور سماجی پیمانے پر بھی۔ بعض اوقات فرد کی تبدیلی سماجی تبدیلی کا پہلا زینہ ہوتا ہے تو بعض اوقات سماج میں آنے والی تبدیلی فرد کو بھی متاثر کرتی ہے۔ اور یہ تبدیلی مثبت اور منفی دونوں نوعیت کی ہو سکتی ہے۔ دروازہ کھول دو میں مثبت تبدیلی کو فوقیت حاصل ہے۔ اس لحاظ سے یہ ڈراما حقیقت پسند ہونے کے ساتھ ساتھ اصلاحی بھی ہے۔ جہاں تک اس ڈرامے میں وحدتِ ثلاثہ، تضاد و کشمکش اور تذبذب نیز موضوعاتی تسلسل کا سوال ہے تو اس کی مثال تقریباً ہر جگہ

موجود ہے۔ ہر چند کہ سبھی کرداروں کا عمل اور ردِ عمل مختلف اوقات میں مختلف نوعیت کا ہے لیکن ذہنی سطح پر یکسانیت کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔ مثلاً کریم اللہ، لالہ آفتاب رائے، ومن ایز ایلا، مکمل کانت یہاں تک کہ رام دیال کے مسائل جداگانہ نوعیت کے ہیں لیکن ان کے مزاج کی مختلف النوع کیفیات کی وجہ سے جہاں تضاد کی صورت پیدا ہوتی ہے وہیں ہر کردار سے جڑا ہوا مسئلہ کہانی کی فضا کو وحدتِ تاثر کی لڑی میں پروتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس ڈرامے کی ایک خوبی اس کے پلاٹ کا Suspense ہے جس کی بنا پر قاری، ناظر یا سامع اخیر تک تذبذب میں مبتلا رہتے ہیں۔

”دروازہ کھول دو“ پراظہار خیال کرتے ہوئے خواجہ احمد عباس نے بڑی فکر انگیز بات کہی ہے کہ:

”دروازہ کھول دو“ اپنی بلڈنگوں کے دروازے، جو مسلمانوں، پنجابیوں، مدراسیوں، گوشت کھانے والوں، قوالی سننے والوں کے لیے بند ہیں..... دروازے کھول دو اپنے دل کے تاکہ تمہارے سارے ہم وطن، تمام انسان، اس میں سما سکیں..... ”دروازے کھول دو“!!! اپنے دماغوں کے۔ تاکہ اس میں بھرے ہوئے پرانے دقیانوسی واہمے، نسلی، مذہبی اور فرقہ وارانہ تعصبات باہر نکل سکیں۔ کرشن چندر نے یہ ڈراما لکھ کر کتنے ہی رنگ خورد دروازے کھولے ہیں“۔ ۵

مجموعی طور پر کرشن چندر کے ڈراموں کے فنی اور موضوعاتی مطالعے سے چند نکات واضح ہوتے ہیں۔

(۱) رومانیت: کرشن چندر اپنے اسلوب اور عشقیہ موضوعات کے برتاؤ کی بنا پر رومان پسند ادیب ہیں۔ مثلاً ”قاہرہ کی ایک شام“۔

(۲) حقیقت نگاری: جب رومانیت پختگی کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو حقیقت نگاری کے دائرے میں شامل ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کے ڈراموں میں ارتقائی مراحل سماجی اور اشتراکی حقیقت نگاری کی شاہ راہوں سے ہوتے ہوئے حقیقت نگاری کی جانب گامزن نظر آتے ہیں۔ مثلاً دروازہ، سرائے کے باہر، اور دروازہ کھول دو۔

(۳) روایتی ڈراموں سے ہوتے ہوئے میلو ڈراما اور ایسٹر دتھیٹر کی تکنیک تک کا سفر یعنی بعض

ڈراموں میں پلاٹ، کردار، قصہ پن، ڈکشن یا مکالمہ اور موسیقی کا التزام ہے تو بعض میں

Symbolism اور بعض ایک ڈرامے Expressionism کی مثال ہیں۔

”سرائے کے باہر“ ہیں منی، شاعر اور لنگڑا بھکاری علامتی صورت اختیار کر لیتے ہیں تو دروازہ کھول دو میں

پنڈت رام دیال Expressionist character کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح کے بعد میں پلاٹ، کردار، قصہ پن، مکالمہ، وغیرہ سے انحراف کا رویہ ملتا ہے۔

دوسری جانب کرشن چندر کے موضوعات نچلے متوسط اور نچلے طبقے کی زندگی کے عکاس ہیں۔ اب اگر ان کو خانوں میں تقسیم کر کے وضاحت کی جائے تو:

- (۱) عورت اور اس کا استحصال 'قاہرہ کی ایک شام'، 'دروازہ'، 'سرائے کے باہر'
- (۲) نوجوان طبقہ اور بے روزگاری کا مسئلہ۔ "بیکاری"
- (۳) سماجی نظام کی خامیاں عشق کے بعد، 'قاہرہ کی ایک شام'، 'دروازہ کھول دو'
- (۴) طبقاتی کشمکش۔ "سرائے کے باہر"، 'دروازہ کھول دو'
- (۵) عصری اور تاریخی موضوعات۔ "نیل کٹھ"، "عشق کے بعد"، 'ہمارا مدرسہ'، "شکست کے بعد"، "کتاب کا کفن"

مجموعی طور پر کرشن چندر کے ڈرامے موضوعاتی دائرہ اور فنی طریقہ کار، رومان اور حقیقت، تخیل اور عقلیت سے سروکار رکھتے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی:

تیسری کل ہند ترقی پسند کانفرنس (دہلی مئی ۱۹۴۲ء) میں ذوالفقار علی بخاری (ڈائریکٹر آل انڈیا ریڈیو) سے ملاقات کے بعد راجندر سنگھ بیدی کا ریڈیو سے براہ راست تعلق ہوا۔ جب بخاری صاحب نے انہیں ڈیڑھ سو روپیہ مہینہ پر لاہور اسٹیشن پر بحیثیت اسکرپٹ رائٹر مقرر کیا۔ کچھ مہینے بعد برطانیہ اور جاپان کے درمیان جنگ شروع ہوئی تو بیدی کو صوبہ سرحد کے ریڈیو اسٹیشن پر تعینات کر دیا گیا۔ ہر چند کہ وہاں بیدی کی تنخواہ پانچ سو روپے مہینہ کر دی گئی لیکن چند دشواریوں کی وجہ سے تقریباً ایک سال بعد انہوں نے صوبہ سرحد کی ملازمت کو خیر باد کہا اور لاہور چلے گئے۔ لاہور میں بیدی نے مشہور فلم کمپنی "مہیشوری فلمز" میں چھ سو روپیہ مہینے پر ملازمت کر لی اور ایک فلم "کہاں گئے" کی کہانی اور مکالمے لکھے لیکن فلم ناکام رہی۔ ۱۹۴۶ء میں "مہیشوری فلمز" سے استعفیٰ دے کر اپنے ایک دوست سریندر سہگل کے اشتراک سے "سنگم پبلشنگ ہاؤس" قائم کیا۔ ۱۹۴۷ء میں ملک آزاد اور بعد ازاں منقسم ہوا۔ تقسیم کے بعد لاہور کو الوداع کہہ کر بیدی کو دلی آنا پڑا۔ اس کے بعد وہ روپڑ اور شملہ کی خاک اڑاتے رہے اسی دوران کی ملاقات شیخ عبداللہ سے ہوئی۔ شیخ صاحب (پاپامیاں) کی ایما پر بیدی نے جموں ریڈیو اسٹیشن کے ڈائریکٹر کی ذمہ داری سنبھالی۔ لیکن تقریباً ایک سال بعد وہاں سے بھی مستعفی ہو کر بمبئی چلے گئے۔ بمبئی میں فلم پروڈیوسر

’ڈی ڈی کیشپ کے لیے ایک ہزار روپیہ مہینے پر فلموں کی کہانیاں اور مکالمے لکھنے لگے۔ بیدی نے کیشپ کے لیے دو فلمیں ’’بڑی بہن‘‘ اور ’’آرام‘‘ لکھیں۔ ان فلموں کے علاوہ انھوں نے تقریباً ستر فلموں کی کہانیاں اور مکالمے لکھے جن میں ’’داغ‘‘، ’’بسنت بہار‘‘، ’’مرزا غالب‘‘، ’’مسافر‘‘، ’’دیوداس‘‘، ’’مدھوتی‘‘، ’’انورادھا‘‘، ’’ستیا کام‘‘، ’’انوپما‘‘، ’’بندھن‘‘، ’’اور ابھیمان‘‘ اہم اور مقبول فلمیں ہیں۔ علاوہ بریں بیدی نے بحیثیت ڈائریکٹر پروڈیوسر کہانی کار اور مکالمہ نگار، فلمیں بھی بنائیں۔ ان میں ’’گرم کوٹ‘‘ (اسی نام سے بیدی کا ایک افسانہ اور ایک ریڈیو ڈرامہ بھی ہے) ’’رنگولی‘‘، ’’دستک‘‘، ’’پھاگن‘‘ اور ’’آنکھوں دیکھی‘‘ شامل ہیں۔ جن میں فلم ’’آنکھوں دیکھی‘‘ غالباً ابھی تک ریلیز نہیں ہو سکی ہے۔ بیدی کے ناولٹ، ایک چادر میلی سی‘‘ پر بھی فلم بن چکی ہے۔

بیدی کے ڈراموں کا پہلا مجموعہ ’’بے جان چیزیں‘‘ کے نام سے ۱۹۴۳ء میں ادارہ پنچ دریا، نسبت روڈ، لاہور سے شائع ہوا۔ اس کے ناشر مرکناٹل پریس لاہور کے منیجر بابو گوپال داس ٹھکرا ل اور موہن سنگھ تھے۔ ’’بے جان چیزیں‘‘ میں کل چھ ڈرامے شامل ہیں جن کی ترتیب اس طرح ہے۔

- | | |
|------------------|--------------------|
| (۱) کار کی شادی | (۲) ایک عورت کی نہ |
| (۳) روح انسانی | (۴) اب تو گھبرا کے |
| (۵) بے جان چیزیں | (۶) خواجہ سرا |

اس حصے کی ترتیب و تدوین میں مذکورہ کتب و رسائل سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ۶۔

بیدی کے ڈراموں کا دوسرا مجموعہ ’’سات کھیل‘‘ کے نام سے ۱۹۴۶ء میں سنگم پبلیشرز لمیٹڈ، لاہور سے شائع ہوا بعد ازاں مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی سے جون ۱۹۸۱ء میں شائع کیا گیا۔ اس مجموعے میں ڈراموں کی کل تعداد سات ہے۔

- | | |
|-----------------|---------------|
| (۱) خواجہ سرا | (۲) چالکیہ |
| (۳) تلچھٹ | (۴) نقل مکانی |
| (۵) آج | (۶) رخشندہ |
| (۷) پاؤں کی موج | |

مجموعہ ’’بے جان چیزیں‘‘ کے دو ڈرامے ’’سات کھیل‘‘ میں بھی شامل ہیں۔ پہلا ڈراما ’’خواجہ سرا‘‘ ہے اور دوسرا ڈراما ’’ایک عورت کی نہ‘‘۔ کو پاؤں کی موج‘‘ کے نام سے شامل کیا گیا ہے۔ لیکن جامعہ کے ایڈیشن ۱۹۸۱ء میں پھر اسے ’’ایک عورت کی نہ‘‘ کے نام سے ہی شامل کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں یہی ڈراما ’’سمجھوتہ‘‘ کے نام سے نشر ہو چکا

ہے۔ جسے سید انصار ناصری نے پروڈیوز کر کے آل انڈیا ریڈیو، دہلی سے نشر کیا تھا۔ بیدی کے چند مشہور ڈرامے ان مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ جن میں ”رخسانہ“، ”گرم کوٹ“ اور ”ماپائینو“ اہم ہیں۔ بے اس طرح راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کی کل تعداد چودہ ہے یہ سبھی ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے گئے تھے اور سب کے سب نشر کیے جا چکے ہیں۔

فن کار کا شعوری طور پر اپنے فن کے تعلق سے ایک مخصوص و محبوب رویہ ہوتا ہے۔ بیدی کا قدرے پسندیدہ رویہ زندگی اور معاشرے کے وہ مسائل ہیں جن پر عام طور سے معاشرے کے عام شخص اور بعض اوقات تخلیق کار کی بھی نظر نہیں پڑتی اور اگر نظر پڑ بھی جائے تو عموماً ٹھہرتی نہیں ہے۔ بیدی نے اپنے بیشتر افسانوں اور ڈراموں میں اسی طرح کے موضوعات کو اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ مثلاً بیدی کے ڈرامے انسانی زندگی کے چھوٹے چھوٹے مسائل اور تصادمات و تضادات کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ اور ان مسائل و تصادمات و تضادات کا تعلق فرد سے بھی ہوتا ہے اور سماج سے بھی، ہاں یہ ہے کہ کہیں فرد براہ راست ذمہ دار ٹھہرتا ہے۔ اور کہیں معاشرہ۔ اگر بیدی کے ڈراموں کی موضوعاتی تقسیم بندی کی جائے تو نچلا متوسط طبقہ اپنی تمام تر الجھنوں کے ساتھ رواں دواں نظر آتا ہے۔ اس طبقے کے افراد کبھی مرد و عورت کی حیثیت سے اور کبھی سماجی رشتوں یا پیدائشی بندھنوں کے نمائندہ کی حیثیت سے رونما ہوتے ہیں۔ مثلاً مرد بعض اوقات صرف مرد ہوتا ہے اور بعض اوقات باپ، بھائی، شوہر اور محبوب ہوتا ہے اسی طرح سے عورت کبھی محض عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے تو کبھی ماں، بہن، بیوی اور معشوقہ کی صورت میں۔ اس کے علاوہ بیدی نے ایک اور تخصیص کی ہے اور اس خانہ بندی کا انحصار پیشے اور ملازمت پر ہوتا ہے۔ بیدی کا اصل فن یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو ان کے معاشرتی نظام، تاریخی شعور، تہذیبی سروکار اور زندگی کے متعلق ایک مستحکم نظریے کے ساتھ ساتھ ان تمام لوازمات کے تئیں ایک بصیرت افروز نظر رکھنے والے کردار کا حوالہ بنا دیتے ہیں۔

ان کے پہلے مجموعے ”بے جان چیزیں“ میں موضوعات تو بظاہر عام نوعیت کے ہیں۔ لیکن اس مجموعے کے ڈراموں میں داخلی اور خارجی کیفیات کے مابین ایک توانا فکری کشمکش کا کلیہ موجود ہے۔ مثلاً اس مجموعے کا پہلا ڈراما ”کار کی شادی“ کا اگر محاکمہ کیا جائے تو موضوع محض یہ ہے کہ: داخلی جذبے پر خارجی ضرورت کو اہم اور گراں تسلیم کیا گیا ہے لیکن ڈرامے کی تہہ میں ایک حقیقت نسبتاً سبق آمیز اور طنزیہ صورت میں یہ موجود ہے کہ: انسان کی وقعت میں اس کی سچی محبت سے کہیں زیادہ اس کے جاہ و حشمت اور دولت کی اہمیت ہے۔ اس ڈرامے کا ہیرو ایک دولت مند نائب جج کا بیٹا شفیق ہے جو طالب علم ہے اور اپنے کار پر سوار ہو کر کالج جایا کرتا ہے۔ وہ اپنی ہم جماعت طالبہ بتول سے محبت کرتا ہے اور شادی کرنا چاہتا ہے۔ بتول کے ماں باپ اور بھائی بہن اس کی دولت سے متاثر ہیں اور

اسی بنا پر شفیق سے شفقت و محبت کا مصنوعی اظہار کرتے رہتے ہیں۔ شفیق کا دوست محمود ہے۔ محمود ایک حقیقت پسند اور زمانہ شناس نوجوان ہے۔ اس کے والد ایک کلرک ہیں۔ جب شفیق محمود سے اپنے معاشقے کا تذکرہ کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بتول کے والدین اُسے اپنی اولاد سے زیادہ مانتے ہیں اور بتول کو اس کی نکاح میں دینے پر راضی ہیں۔ یہ بات سن کر محمود کہتا ہے کہ اس میں بتول کے والدین تم سے نہیں تمہاری کار اور تمہارے والد کی حیثیت و دولت سے شادی کر رہے ہیں۔ جب کہ شفیق یہ سمجھتا ہے کہ بتول کی شادی اس کی ذاتی خوبیوں کی وجہ سے ہو رہی ہے اس میں اس کے والدین کی دولت کا کوئی دخل نہیں۔ لیکن شفیق کے دل میں محمود کا یہ طنز یہ لہجہ گھر کر جاتا ہے اور وہ تہیہ کر لیتا ہے کہ آئندہ وہ بتول کے گھر بغیر کار کے جائے گا۔ اور صرف یہی نہیں بتول کے گھر جا کر شفیق باتوں باتوں میں یہ کہہ دیتا ہے کہ اس کے والد بہت مقروض ہو گئے تھے اس لیے کار فروخت کر دی گئی۔ بلکہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اس کے والد کے برج پر پیل اور پینٹنگ جیسے جوئے کھیلنے کی بری عادت کی وجہ سے یہ سب ہوا۔ لہذا میں نے اپنے والد سے رشتہ منقطع کر لیا ہے تاکہ آئندہ ان کا قرض نہ چکانا پڑے۔ علاوہ ازیں شفیق اپنی لیاقتوں یعنی اچھی صحت اور اعلیٰ تعلیم کا ذکر کرتا ہے اور جلد ہی ملازمت حاصل کرنے کی بات بتاتا ہے۔ ان سب واقعات کے بعد بتول کے والدین اور بہن بھائیوں کا رویہ پہلے سے قدرے مختلف ہو جاتا ہے اور شادی کے ذکر پر وہ بری عیاری سے بات ٹال دیتے ہیں۔ اور طرح طرح کے بہانے بنا کر اپنے اپنے کام میں مصروف ہو جاتے ہیں حتیٰ کہ بتول بھی طبیعت خراب ہونے کا بہانہ بنا کر چلی جاتی ہے۔ تب شفیق کو اپنے غیر اہم ہونے کا احساس ہوتا ہے اور وہ محمود کی سچی اور عملی باتوں سے آشنا ہوتا ہے۔

مجموعی طور پر اس ڈرامے کا موضوع ظاہری چمک دمک اور باطنی کھوکھلے پن کی وقعت کا احاطہ کرتا ہے۔ محمود کے علاوہ اس ڈرامے کے کبھی کردار کم ظرفی، خوش فہمی، اور تنگ نظری کے شکار ہیں۔ اس ڈرامے میں محمود کے کردار کی اہمیت محض یہ ہے کہ وہ اپنی دور اندیشی اور بصیرت افروزی کا استعمال کر کے ڈرامے کو ایک نیا رخ دے دیتا ہے۔ وہ بظاہر تو ڈرامے میں صرف ایک لمحے کے لئے نظر آتا ہے لیکن اس ملاقات کے بعد جب شفیق بتول کے گھر جاتا ہے تو اس کے عادات و اطوار، افکار و گفتار اور اعمال و عواہل میں محمود کی شخصیت کا التباس ہوتا ہے۔ اس طرح وہ غائب رہتے ہوئے بھی ہر اس جگہ حاضر رہتا ہے، جہاں شفیق کی موجودگی رہتی ہے۔

بیدی نے جہاں ایک طرف شفیق کی ظاہری فراز اور باطنی نشیب سے ڈرامے میں کشمکش پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہیں یہ بھی جتا دیا ہے کہ محمود کی بظاہر خستہ حال شخصیت دراصل داخلی قوت کی بنا پر خارجی طمطراق سے کہیں زیادہ معنویت کی حامل ہے۔ ڈرامے کا آخری جملہ اس ڈرامے کی پوری فضا کو اپنی تہہ داری میں

پیوست کرتا نظر آتا ہے جو غالباً اس ڈرامے کا سب سے معنی خیز اور طنز آمیز جملہ ہے۔

شفیق (سردو آہ بھر کر) بس سب چلے گئے اور میں تنہا..... اب کوئی بے کار، یہاں آئے گا؟

مجموعہ ”بے جان چیزیں“ کا دوسرا ڈراما ”ایک عورت کی نہ“ ہے۔ مزاحیہ اور قدرے طنزیہ لہجے سے مزین اس ڈرامے میں ایک مصنف، ہر دے ناتھ تیواری اور اس کی بیوی وسنتی کی نوک جھونک کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس ڈرامے کے دیگر کرداروں میں ہر دے ناتھ تیواری کا دوست مدن اور تیواری کی تخلیقی صلاحیتوں کی مداح مسز گپتا ہیں، جو مقامی گریز کالج کی پروفیسر ہیں۔ یہ ڈراما اصل طنزیہ مکالموں کا گلدستہ ہے۔ جیسا کہ اس ڈرامے کا عنوان ایک عورت کی نہ ہے، جو دراصل اپنا متضاد معنی رکھتا ہے۔ وسنتی کے ذریعے بیدی نے عورت کی نفسیات کو بڑی باریکی سے بیان کیا ہے۔ وسنتی ایک گھریلو اور ظاہر داری کو پسند کرنے والی عورت ہے۔ اسے اپنی چیزوں مثلاً ساڑیوں، سینڈلس اور دیگر سامان کی نمائش کے علاوہ باتیں سننے سے زیادہ باتیں کرنے کی عادت ہے، لیکن وہ اپنے شوہر ہر دے ناتھ تیواری سے پریشان رہتی ہے۔ کیونکہ تیواری اس کی اصل خواہش یا مقصد تک نہ صرف یہ کہ پہنچ جایا کرتا ہے، بلکہ اپنے مخصوص طنزیہ انداز میں وسنتی کو چھیڑتا بھی رہتا ہے۔ اس طرز گفتگو کے پردہ پشت تیواری کا کوئی منصوبہ نہیں ہوتا جس سے یہ ظاہر ہو کہ وہ واقعتاً وسنتی کو مشکوک نظروں سے دیکھتا ہے بلکہ وہ صرف چاہتا ہی ہے کہ:

”در اصل میں اپنی تحریر میں بہت گہری طنز لانا چاہتا ہوں (خطیبانہ انداز میں) میں انسان کو دیوتا کی صورت میں نہیں دیکھتا۔ اس کی سرشت میں بسی ہوئی بربریت اور وحشی پن کو دیکھتا ہوں اور عورت کو سر سے پاؤں تک ایک فریب کار ہستی ایک البوژن ’مایا‘ ’بس مایا‘ تیواری کی عادتوں کے برعکس وسنتی کی عادت ہاں کے بعد نہ اور نہ کے بعد ہاں کے مراحل سے دوچار ہوتے ہیں۔ مثلاً جب تیواری اسے چھیڑتا ہے کہ وہ ڈاکٹر لانا بنے اور مدن کو دکھانے کے لیے ساز و سنگار کیا کرتی ہے۔ تو وسنتی بھڑک اٹھتی ہے مگر جیسے ہی تیواری یہ کہتا ہے کہ مدن آرہا ہے یا ڈاکٹر لانا بنے آرہے ہیں تو وہ فوراً اٹھ بیٹھتی ہے اور جلدی سے میک اپ کرنے لگتی ہے۔ مجموعی طور پر کر یہ کہ وسنتی بات بات پر نہ کہتی ہے مگر اس کے نہ کا اصل مطلب ہاں ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک عورت کی نہ کے چند مکالمے پیش کیے جا رہے ہیں۔

مدن: نمستے بھابی۔ ابھی آرہا ہوں میں آپ کہیے کیا حال ہے۔ ننھے بھاشی کا؟ اور آپ کی چھوٹی بہن کا؟..... بیمار تھیں نا اس دن جب ہم سب ان کے ہاں مزاج پرسی کے لیے گئے تھے۔

وسنتی۔ جی اب تو اچھی ہے آپ کی بہت مہربانی۔

تیواری: وسنتی! آگے آ جاؤ نا، بیٹھو، لو کرسی..... مدن جی سے کاہے کی شرم جو اپنے ہی بھائی تو ہیں۔ (کرسی بڑھاتے

ہوئے) لو بیٹھو..... بیٹھو۔

مدن: جی ہاں بیٹھے بیٹھے نا.....

وسنتی: (معذرت چاہتی ہوں) نہیں چلتی ہوں۔ بہت سے کام کرنے ہیں۔ دھوبی آنے والا ہے، کپڑوں کے لیے پانی ابل رہا ہے۔ آپ ایک آدھ پیالی چائے کی تو ضرور.....

مدن: جی نہیں..... جی نہیں۔

وسنتی: اور ننھاگلی میں کھیل رہا ہے۔ ڈرتی ہوں کسی گندے حوض میں نہ گر جائے۔ ہمارے پڑوسیوں نے گندے حوض کے لیے ڈھکنا بھی تو نہیں بنوا رکھا اور گھر کے سامنے کیچڑ پڑی رہتی ہے۔ (پھر) لیکن خیر بیٹھ جاتی ہوں کچھ دیر کے لیے۔ (کرسی سرکا کر بیٹھ جاتی ہیں) ۵

مکالموں کے اس اقتباس سے یہ بات بخوبی ظاہر ہو جاتی ہے کہ وسنتی اس مخصوص مستوراتی رویے کا مظاہرہ کرتی ہے جیسے تر یہ چتر (त्रियाचरित्र) کے نام سے ضرب المثل کی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرح کی اور بھی مثالیں اس ڈرامے میں بارہا دیکھنے کو ملتی ہیں مثلاً تیواری کے سامنے وسنتی کا یہ ظاہر کرنا کہ اسے مدن کی باتوں سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ بلکہ اسے اپنے چاول کے گلنے اور ننھا بھاشی (تیواری اور وسنتی کا بیٹا) کے گندے حوض میں گرنے سے بچانے کی فکر ہے۔ یا دوسری مثال یہ ہے کہ ڈاکٹر لائبنے کے آنے کے بعد وسنتی کا جلدی جلدی گندی ساڑی اتار کر ساڑھے تین انچ چوڑا باڈروالی علی بھائی کی دوکان سے خریدی گئی ساڑی پہننا اور یہ جتنا کہ یہ ساڑی تیواری یعنی اس کے شوہر کی پسند کی ہے اس لیے وہ پہن رہی ہے۔

دراصل بیدی نے ان تمام باتوں سے عورت کی نفسیات کو پرکھنے اور اس کی کیفیت سے دوچار ہونے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

”روح انسانی“ ایک علامتی ڈراما ہے۔ جس میں تمثیلی انداز بھی نمایاں ہے۔ روح انسانی بذاتِ خود ایک کردار ہے۔ اس کے علاوہ تین قیدی ہیں جو بظاہر نیکی ڈرامیور، ڈاکو اور ایک غلیظ وکریہ انسان ہے۔ علاوہ ان کرداروں کے، ایک کردار کی صرف آواز سنائی دیتی ہے جسے قیدی اپنی اپنی ماں سمجھتے ہیں لیکن روح انسانی اس آواز کو مادِ ہر قرار دیتی ہے۔

”روح انسانی“ دراصل ایک تخلیق کار کی جسمانی اور روحانی نارسائیوں کی کہانی ہے۔ یہاں انسانی روح کو قید کرنے سے مراد اس فکر کو مقید کرنا جو آزادہ روی سے سابقہ رکھتی ہے۔ اور اسی بنا پر اس فکر یا اس کے وسیلہ اظہار یعنی روح کو قید میں کر دیا گیا ہے۔ اور وہ قیدی روح بہ حالتِ مجبوری وقت اور تاریخ سے نامانوس یا بے بہرہ رہنے کی کوشش

کرتی ہے۔ لیکن زمانے کے مظالم اسے ایسا کرنے سے دانتا روکتے ہیں۔ باقی کے تین قیدی کو اس سے کوئی سروکار نہیں رہتا کہ ہر نیا دن کچھ کرنے یا کر گزرنے کی تحریک لے کر نمودار ہوتا ہے۔ دراصل یہ تینوں قیدی وقت کو اپنی خواہش یا اپنے سلیقے سے گزارنے کے قائل نہیں ہیں بلکہ وقت انہیں اپنی مرضی سے گزارتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گھڑی کی ٹک ٹک یا کیلنڈر میں بدلنے والی تاریخ کو دیکھنے کے بعد وہ اپنے عمل کا احتساب نہیں کرتے۔ اس لیے نہ ہی ان کا ذہن پریشان ہوتا ہے اور نہ ہی ان کی روح مضطرب ہوتی ہے۔ لیکن وہ کسی نہ کسی سطح پر روح انسانی کی عظمتوں کے معترف نظر آتے ہیں۔ ان قیدیوں کی سوچ بلکہ بے سوچ رویے کے برعکس روح انسانی بامعنی اور فکر آمیز زندگی کی آرزو رکھتی ہے اور بے چینی و اضطراب کی کیفیت سے دوچار ہوتی رہتی ہے۔ اسی فکری علامت کو زندہ دفنانے کی کوشش بلکہ سعی مسلسل میں مبتلا ناظم اعلیٰ داروغہ جیل اور ان کے کارندے ظالم کرداروں کی صورت میں نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ ان منفی کرداروں کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اس تخلیق کار کی روح کو دفن کر دیا جائے تاکہ وہ حکومت کے ظالمانہ رویے کے خلاف عوام کو بیدار نہ کر سکے۔ لہذا اس سے قلم اور کاغذ چھین لیے گئے ہیں بلکہ اسے ہر اس شے سے محروم رکھنے اور ہر اس خواہش کو ناکام کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ تاکہ وہ ایک مردہ لاش (لغش) میں تبدیل ہو جائے، بے فکر، بے عمل، بے حرکت۔ بیدی نے روح انسانی کو گہرے فلسفیانہ طرز، علامتی نظام، مقصدیت اور جدوجہد آزادی کے جذبے سے معمور تو کیا ہی ہے علاوہ ازیں صوت و صدا کا بھی خاص خیال رکھا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامے کا دوسرا منظر ملاحظہ ہو۔

”روح انسانی سلاخوں کے قریب بے ہوشی کے عالم میں پڑی ہے۔ اس کے منہ ہلدی سی بکھر رہی ہے اور نقاہت کے شدید آثار دیکھائی دے رہے ہیں۔ پھر دور سے بندوقوں کی باڑھ کی آواز آتی ہے، جسے سن کر باقی قیدی بھی جاگ پڑتے ہیں اور اپنے کان ایک عورت کی صدائے گریہ پر لگا دیتے ہیں۔“

روح انسانی: یہ کون عورت رورہی ہے؟

قیدی نمبر ۳: یہ بالکل میری ماں کی آواز ہے!

قیدی نمبر ۱: نہیں! یہ بالکل میری ماں کی آواز ہے۔ لیکن... میری ماں تو فوت ہو چکی ہے۔

روح انسانی: آہ! نہ اس کی ماں کی آواز ہے نہ تمہاری... یہ مادرِ دہر ہے جو درد و کرب کے ایک شدید احساس

سے کراہ رہی ہے اور اپنے بیٹوں کی موت پر گریہ و زاری کرتی ہے۔^۹

اس مختصر اقتباس میں جہاں فلسفیانہ مکالمے ہیں، استنفہامیہ انداز ہے، متنوع فکر ہے، عالمی پیمانے پر انسانیت پر ہور ہے مظالم کی آواز ہے، وہیں ریڈیو ڈرامے کے لوازمات میں سب سے اہم جز صدا و صوت کا التزام بھی موجود ہے۔

ڈرامے کے آخر میں قیدی نمبر ۲، ۳ اور ۴ کو راہ راست پر آتے دکھایا گیا ہے بعد ازاں وہ ناظم اعلیٰ سے مار پیٹ کرتے ہیں اور انہیں موت کی سزا سنائی جاتی ہے۔ اس طرح ظالم طبقہ بلکہ حکومت جسم کو تو موت کی سزا دے دیتی ہے لیکن روح انسانی کو محض قید کی سزا سناتی ہے تاکہ وہ تڑپتی رہے، نہ زندہ رہ سکے اور نہ مر سکے۔ روح انسانی محض قید کی سزا سن کر چیخ اٹھتی ہے۔ اس موقع پر روح انسانی کا ردِ عمل ملاحظہ ہو:

روح انسانی: (چیختے ہوئے) قید محض... قید محض... قید با مشقت بھی نہیں؟

آوازیں: قید محض؟

پہلا تماشاکی: روح انسانی اپنے بال نوچ رہی ہے۔

دوسرا: اس کی آنکھیں خوف ناک طور پر پپٹوں سے باہر ابھرائی ہیں۔

تیسرا: اس پر وحشت اور دیوانگی طاری ہے۔

روح انسانی: قید محض ناظم... کیلنڈر... خدا کے لیے اس کمرے میں سے کیلنڈر اور کلاک اٹھا لیجیے۔

وگرنہ مجھے میرے ساتھیوں کے پاس پہنچا دیجیے... ناظم! میں آپ سے التجا کرتی ہوں۔

پہلا تماشاکی: کیلنڈر؟

دوسرا تماشاکی: کلاک؟

تیسرا تماشاکی: روح انسانی کا مطلب کیا ہے آخر؟

روح انسانی: کیلنڈر... کلاک... ناظم! خدا کے لیے۔

ناظم: (نفرت سے) لے جاؤ۔

(روح انسانی کو بالوں سے پکڑ کے لے جاتے ہیں۔ چند وحشیانہ قہقہوں کے درمیان

ٹک ٹک یوں بلند ہوتی ہے کہ کچھ بھی سنائی نہیں دیتا)۔

”روح انسانی“ کا اختتام اپنی بلند پروازی اور دیر پا اثر کے علاوہ وسیع النظری اور ایک نو کی فنی کاری گری

یعنی تماشاکیوں کا ڈرامے میں براہ راست شامل ہونے کی تدبیر کی بنا پر Expressionism کا کامیاب نمونہ تو پیش کرتا ہے۔ نیز وحشیانہ قہقہوں کے درمیان ٹک ٹک کی آواز بلند ہونے، پھر اس کے بعد کچھ بھی سنائی نہ دینے کی وجہ

سے بظاہر اختتام کے باوجود مسلسل عمل سے بھی سروکار رکھتا ہے اور تب تک سروکار رکھنے پر عمل پیرا نظر آتا ہے، جب تک تاریخ و اوقات کا تصور یا وجود قائم رہے گا۔

اس ڈرامے کی موضوعاتی اہمیت اور راجندر سنگھ بیدی کے نقطہ نظر کی وضاحت شمس الحق عثمانی نے بڑے موثر اور معنی خیز انداز میں کی ہے:

... اس کی مدد سے راجندر سنگھ بیدی کے اس زاویہ نگاہ کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے جو انھوں نے جدوجہد آزادی کو سمجھنے سمجھانے کے لیے اختیار کیا تھا۔ اس ڈرامے کی اہمیت اس لحاظ سے مزید بڑھ جاتی ہے کہ یہ ۱۹۴۲ء سے قبل، یعنی ہندوستان پر برطانوی حکومت کے زمانے میں لکھا گیا تھا۔ ال۔آل انڈیا ریڈیو کے لیے لکھا گیا تھا۔ بینک کلرک خلیل کی داخلی کیفیات اور کلرک کی ملازمت میں درپیش بے تہاشہ کام کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ذہنی کوفت اور سرزد ہونے والی غلطیوں کے حوالے سے دنیا و مافیہا کا تقابل کرتا ہے۔ خلیل ایک گریجویٹ بینک کلرک ہے اس کی بیوی کی طبیعت خراب ہے اور ادھر بینک کی شش ماہی پوری ہونے والی ہے جس کی وجہ سے چھٹی کے دن بھی اسے اور اس کے دوسرے ملازم ساتھیوں کو چھٹی نہیں مل پاتی۔ ذہنی الجھن اور کام کی زیادتی کی وجہ سے سبھی ملازمین آڈیٹنگ اور اکاؤنٹ میں غلطیاں کرتے ہیں۔ جب سے خلیل کو یہ معلوم ہوا کہ اسے تین دن بعد کی ہولی ڈے یعنی ۳۰ جون کو چھٹی نہیں ملے گی وہ ذہنی طور پر اور زیادہ غیر اعتدالیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ ادھر اس کی بیوی کی طبیعت ناساز ہے لہذا رات بھر جاگ کر اس کی تیمارداری کرتا ہے لیکن اسی اثنا میں اس کی آنکھ لگ جاتی ہے اور وہ خواب میں دیکھتا ہے کہ کام کرتے کرتے اپنے میز پر سر رکھ کر سو گیا ہے۔

اس کے بعد ڈراما نگار یہ دکھاتا ہے کہ اس کی روح قبض کر لی گئی ہے اور اب وہ عالم لا فانی میں بینک کلرک کے فرائض انجام دے رہا ہے اور ہفتے میں ۱۶۸ گھنٹے کام کر رہا ہے۔ یہاں کے قانون میں کوئی تبدیلی نہیں لائی جاسکتی نہ ہی غلطیوں پر معاف کیا جاسکتا ہے۔ ان سخت احکامات سے دوچار ہو کر خلیل کہتا ہے کہ اس سے لہجھا تو مر جانا ہے۔ اس پر فرشتہ جواب دیتا ہے کہ:

فرشتہ: تم حیات و ممات سے پرے ہو۔

خلیل: (چیخ کر) کیا میں حیات و ممات سے پرے ہوں؟ (بے ہوش ہو کر گرتا ہے، اس چیخ کے ساتھ ہی آنکھ کھل جاتی ہے آنکھوں کے سامنے پھر منظر اڈل ہے۔ سب کام ویسے ہی ہو رہا ہے اور اس کا ساتھی ملازم مسٹر گڈوانی ویسے ہی وحشت زدہ ادھر ادھر بھاگتا نظر آتا ہے۔)

ہوش میں آنے کے بعد خلیل دونوں جہاں کا تقابل کرنے لگتا ہے۔ مسٹر گڈوانی اس کی بہکی بہکی باتیں سن کر

گھبرا جاتا ہے۔ اور اپنی ذمہ داری پر خلیل کو ایک دن کی چھٹی دے دیتا ہے۔

مجموعی طور پر اس ڈرامے میں ملازمت پیشہ افراد کے مسائل کو موضوع بنا کر سماجی نظام پر طنز کیا گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ دونوں عالم کے موازنے سے اس شعر کے استفہام کو مزید معنی خیز بنانے کی کوشش کی گئی ہے کہ:

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

پانچواں ڈراما ”بے جان چیزیں“ ڈاکٹر قدوائی اور ڈاکٹر سلیمہ سلطانہ کی عشق اور ازدواجی زندگی کی جذباتی روئیداد ہے ساتھ ہی ساتھ مجموعے میں شامل سبھی ڈراموں (علاوہ خواجہ سرا) میں پیوست ایک مخصوص اشاریے کی واضح تشریح و تعبیر بھی ہے۔ جسے ہم بے جان چیزوں کے علاوہ کوئی اور نام نہیں دے سکتے۔ اور یہ بے جان چیزیں ہماری زندگی میں کس قدر اہم رول ادا کرتی ہیں۔ اس حقیقت کو سمجھنا راجندر سنگھ بیدی کا اصل مقصد ہے۔ مثلاً کار کی شادی میں موٹر کار کی اہمیت، ایک عورت کی نہ میں ساڑی، سینڈل، میک اپ کے سامان، روح انسانی میں گھڑی اور کیلنڈر اور ”اب تو گھبرائے“ ”میں بے جان فائیلو کی اہمیت بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح، پانچویں ڈرامے ”بے جان چیزیں“ میں ڈپنسری کے سائن بورڈ، چائے کی پیالی، کوٹ، جوتوں کے تسمے، پاؤڈر لگانے کے پف، فوٹو فریم اور جھاڑن جیسی اشیاء کے ذریعے انسانی حیثیات کو واضح کرنے کی سعی حاصل کی گئی ہے۔ ”بے جان چیزیں“ میں سلیمہ اور قدوائی کے عشق کا آغاز، بل کر زندگی گزارنے کے فیصلہ، ساتھ ساتھ زندگی بسر کرنے کی مسرت، جدا ہونے کے وجوہات اور اس کے بعد وصل کے اسباب، گوکہ ڈرامے کے تمام نشیب و فراز جن کا تعلق زندگی سے ہے، سبھی کا انحصار انہیں بے جان چیزوں پر ہے۔ گویا بیدی نے مادے اور روح کے تعلق کو سنجیدگی، طنز و نشتر اور بعض اوقات مزاحیہ انداز میں پیش کیا ہے۔

”خواجہ سرا“..... راجندر سنگھ بیدی کے ڈراموں کے پہلے مجموعے کا آخری اور دوسرے مجموعے (سات کھیل) کا پہلا ڈراما ہے۔ یہ ڈراما مغل شہنشاہیت کے عہد زوال کا علامہ ہے۔ اس میں محبت کو مرکز بنا کر ایک عہد کی بد حالی پر بڑی سنجیدگی اور ہنرمندی سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ کاشفہ اور قباد اس کے ہیرو اور ہیروئن ہیں۔ مرزا کو چک قباد کا رقیب اور ڈرامے کا ویلن ہے۔ نواب کاؤس شاہ، بادشاہ وقت ہیں۔ ثالث زمانی ان کی بڑی بیگم ننھی بیگم چھوٹی ہیں۔ ڈرامے کی کہانی یہ ہے کہ کاشفہ اور قباد ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ کاشفہ نواب کاؤس شاہ کے محل میں اردا بیگنی (Receptionist) ہے۔ مرزا کو چک بھی کاشفہ سے محبت کرتا ہے۔ گویا یہ ایک سہ رخی محبت کی کہانی ہے۔ اور اس کا اصل مدعا یہ ہے کہ تم کس کو کتنا چاہتے ہو یہ اہم نہیں بلکہ تمہیں کون کتنا چاہتا ہے یہ اہم ہے۔

مثلاً مرزا کو چک اپنی محبت میں کامیاب ہونے کے لیے قباد کو خواجہ سرا بنانے میں کامیاب تو ہو جاتا ہے لیکن کاشفہ کا دل جیتنے میں ناکام رہتا ہے۔ اور یہی ناکامی اسے ہر لمحہ احساسِ شکست میں مبتلا رکھتی ہے۔ ایک بات اور جو قابلِ توجہ ہے وہ یہ کہ اس ڈرامے میں محبت کے دو پہلو پیدا کیے گئے ہیں۔ ایک کا تعلق جنسی جذبے سے ہے اور دوسرے کا لاجنسیت یا بڑی حد تک روحانیت سے ہے۔ قباد اپنی محبت حاصل کرنے کے لیے خواجہ سرا بن جاتا ہے اور کو چک حیوانیت کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور یہی دو اسباب ہیں جن کی بنا پر کاشفہ، قباد اور کو چک دونوں سے بہ یک وقت نفرت بھی کرتی ہیں اور قباد سے کسی حد تک محبت بھی۔

اس کشمکش اور جنون میں قباد اور کاشفہ اپنے اپنے طریقے سے جان دینے پر تلے نظر آتے ہیں۔ جب کہ قباد مکمل طور پر خواجہ سرا نا انداز میں یہ کہتے سنا جاتا ہے کہ ”بہر صورت جینا بھی تو مقدم ہے“۔ اس طرح قباد پوری طرح شکستہ کردار کی مثال بن جاتا ہے۔ جب کہ کاشفہ تذبذب میں مبتلا رہتے ہوئے آخر کار کو چک کو شکست دینے کا فیصلہ کر لیتی ہے کیونکہ کو چک کی کوششوں سے ہی قباد خواجہ سرا بن جاتا ہے۔ گویا کاشفہ کے ذہن میں انتقام لینے کا ایک ہی طریقہ سوچتا ہے وہ یہ کہ کو چک کے دشمن سردار تولیش سے گلے مل لیا جائے۔ اور اس طرح کاشفہ کے اسی فیصلے پر ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے۔

”چانکیہ“..... مور یہ خاندان کے سمرات چندر گپت مور یہ کے عہد کا تاریخی، تہذیبی اور سماجی رزم نامہ بھی ہے اور چندر گپت کے استاد چانکیہ کے نیتیوں کی دستاویز بھی۔ ڈرامے کے اہم کرداروں میں چانکیہ سب سے زیادہ طاقت اور متحرک کردار ہے۔ اس کے علاوہ چندر گپت، اس کی رانی وردھر، چندر گپت کا دوست راجہ پروتک کی محبوبہ ایک ویش کنیا انورا دھا، اہمیت کے حامل ہیں۔

چار مناظر پر مشتمل اس ڈرامے کا پہلا منظر چندر گپت کی پابند شخصیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ چندر گپت امور سلطنت کے علاوہ اپنی ذاتی زندگی میں بھی اپنے استاد اور مہانتری چانکیہ کے اصولوں کا پابند نظر آتا ہے۔ اس کی پابند زندگی سے نہ صرف یہ کہ رانی وردھر اس سے ناراض رہتی ہے بلکہ چانکیہ سے بھی شاک ہے۔ دراصل رانی وردھر چانکیہ کے ”ارتھ ساستر“ کی نیتیوں کو پسند کرتی ہے کیونکہ اس میں پریم اور چھما کا کوئی استھان نہیں ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ وردھر یہ سمجھ چکی ہے کہ چندر گپت چانکیہ کے ہاتھوں ناچنے والا محض کٹھ پتلی ہے۔ اس کی وضاحت وردھراں شبدوں میں کرتی ہے۔

وردھر: یہ میں مانتی ہوں پاٹلی پتر کا تاج مہاراج چندر گپت کے سر پر ہے۔ چانکیہ کے سر پر نہیں۔ لیکن آپ بھوجن تک وہی کرتے ہیں جو چانکیہ نچت کرتا ہے۔ وہی وستر پہنتے ہیں جنھیں پہننے کے لئے چانکیہ کہتا ہے۔ اسی

استری سے پریم کرتے ہیں جس کے ساتھ پریم کرنے کی چانکیہ پریرتا کرتا ہے..... دوسرے شبدوں میں پریم کی بھیک مانگنے کے لیے مجھے اپنا آنچل مہاراج چندرگپت کے سامنے نہیں، چانکیہ کے سامنے پھیلا نا چاہیے..... نہیں نہیں میں اپنا آنچل اس کا لے بھنگ براہمن کے آگے کبھی نہیں پھیلاؤں گی....“

دُردھر کے مقابل چندرگپت کا کردار نہایت کھوکھلا ہے۔ چانکیہ اس کی زندگی پر، اس کی شخصیت پر نیز اس کے سکھ، دکھ پر بھی حکومت کرتا ہے۔ بہ ایں ہمہ بالواسطہ طور پر چانکیہ پاٹلی پتر پر حکومت کرتا ہے۔ اسے اتنا اختیار حاصل ہے کہ وہ جب چاہے چندرگپت کی خواہشوں کے برخلاف اسے چلنے، بولنے یہاں تک کہ سوچنے پر مجبور کر سکتا ہے۔ مثلاً رنگ بھومی میں چندرگپت کی منشا یہ رہتی ہے کہ وہ مہانندی کی دوڑ اور فتح کا نظارہ کرے لیکن چانکیہ نہ ہی اسے گواہیا کش رتھوں کی دوڑ دیکھنے دیتا ہے۔ اور نہ ہی مہانندی کو جیتنے دیتا ہے بلکہ اس کو کوارگھاس (ایک زہریلی گھاس) کھلو کر مار ڈالتا ہے علاوہ ازیں اپنی قیمتی تانڈو سے چندرگپت کے محسن اور دوست راجہ پروتک کی شادی ایک وش کنیا، انورادھا سے کرا کر اس کی جان بھی لے لیتا ہے۔ اور اپنے آپ کو فاتح تصور کرتا ہے لیکن بیدی نے اپنے مخصوص رویے اور محبوب زاویے کو ملحوظ رکھتے ہوئے بڑی ہنرمندی سے چانکیہ کو شکستہ ثابت کر دیا ہے۔

گویا ڈرامے کا اختتام محبت کے سچے جذبے کی فتح اور اقتدار و مادیت پرستی کی شکست پر ہوتا ہے۔ یعنی چانکیہ جب انورادھا کو حربہ بنا کر، حتیٰ کہ انورادھا کی مرضی کے خلاف مہاراج پروتک کو شادی کے منڈپ میں تڑپا تڑپا کے مارنے میں کامیاب ہوتا ہے تو اپنی جیت کے نشے میں مخور چانکیہ یہ کہتے ہوئے سنا جاتا ہے کہ:

چانکیہ: ”پہرہ دار واملیہ کیتو کو گھیرے میں لے لو.... دو پریمی... ہا ہا ہا!!!“

دیوانے..... پاٹلی پتر سمرات کی جے!“ ۱۲

”پاٹلی پتر سمرات کی جے“ اس ڈرامے کا آخری جملہ ہے جسے چانکیہ ادا کر رہا ہے۔ بیدی نے یہاں چانکیہ کی داخلی خلا کی بڑی چابکدستی سے وضاحت کی ہے تو اس جملے میں پاٹلی پتر سمرات، چانکیہ خود کو کہہ رہا ہے اور اپنی جے جے کا کر رہا ہے۔ لیکن جملے کی بین السطوری معنویت چندرگپت اور چندرگپت سے کہیں زیادہ پروتک کی عظیم شخصیت کی جے جے کا کر کی جرس کاری کر رہی ہے۔ اور پریموں پر چانکیہ کا طنز، ہا ہا ہا، خود اسے منہ چڑھاتا ہے۔ گویا بیدی نے چانکیہ قیمتی کی ظاہری فتح پر پروتک کی محبت کی باطنی فتح کو اعتبار بخشا ہے۔ علاوہ ازیں اس ڈرامے کی زبان ہندی آمیز ہے جو اس ڈرامے کی اہم ترین ضرورت تھی۔

سعادت حسن منٹو:

منٹو نے وکٹر ہیوگو کے ناول Last days of a Condemned کا ترجمہ 'سرگزشتِ اسیر' کے نام سے کر کے ادب کی دنیا میں قدم رکھا۔ ان کی دوسری کتاب آسکر وائلڈ کے ڈراما 'ویرا' کا ترجمہ تھا جو منٹو نے حسن عباس کے ساتھ مل کر کیا تھا۔ منٹو کا پہلا افسانہ 'تماشا' ہے جو رسالہ 'خلق' کے پہلے شمارے میں شائع ہوا۔ اسی زمانے میں منٹو نے رسالہ 'عالم گیر' کا روسی ادب نمبر مرتب کیا۔ اس کے بعد رسالہ 'ہمایوں' کا فرانسیسی ادب نمبر بھی ترتیب دیا۔ اس زمانے میں منٹو امرتسر میں رہتے تھے۔ یہ منٹو کے لئے بہت نازک وقت تھا۔ شاہی خرچ، صحت اور آمدنی کمزور، سینے میں شدید درد عمدہ شراب اور سگریٹوں کے بے تحاشہ استعمال نے انہیں دسے کا مریض بنا دیا۔ تبدیلی آب و ہوا کی غرض سے وہ امرتسر سے بٹوت چلے گئے۔ وہاں تین مہینے رہے، وہاں پر انہوں نے کئی افسانے لکھے۔ مثلاً 'بیگو'، 'لالین'، 'موسم کی شرارت'، 'مصری کی ڈلی'، 'ایک خط'، اور 'چغڈ'۔ بٹوت سے لوٹ کر امرتسر آئے۔ تلاشِ معاش میں مصروف رہے لیکن کامیابی نہیں ملی۔ لہذا ۱۹۳۵ء میں نذیر لدھیانوی کی دعوت پر بمبئی چلے گئے اور ان کے رسالہ 'مصور' میں چالیس روپیہ ماہوار کی تنخواہ پر رسالے کی ادارت قبول کی۔ بمبئی میں منٹو کا قیام ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک رہا۔ لیکن بقول محمد محسن:

”بمبئی میں منٹو کو پہلی ملازمت ہفتہ وار پارس میں ملی۔ اس کے مالک کرم چند تھے، تنخواہ چالیس روپیہ ماہوار مقرر ہوئی۔ مگر ایک مہینے میں بہ مشکل دس پندرہ روپے ملتے تھے۔ اس کے بعد منٹو چالیس روپیہ ماہوار پر ہفتہ وار 'مصور' کا ایڈیٹر ہو گیا۔ اس کے مالک نذیر لدھیانوی تھے۔ انہیں دنوں منٹو نے 'ہمایوں' اور 'عالمگیر' کے روسی ادب مرتب کیے تھے“ ۳

اس کے بعد منٹو فلمی دنیا سے جڑ گئے اور امپیریل فلم کمپنی میں اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے کام کرنے لگے۔ کچھ دنوں بعد امپیریل فلم کمپنی کے دیوالیہ ہونے کے بعد وہ سروج فلم کمپنی میں کام کرنے لگے۔ تنخواہ کو لے کر کہانی ہوئی تو ہفتہ وار اخبار 'کارواں' سے منسلک ہو گئے۔ بمبئی کے دوران قیام منٹو نے ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ بالآخر ۱۹۴۰ء میں آل انڈیا ریڈیو دہلی میں ملازم ہو گئے۔ لیکن یہاں بھی راشد اور اشک سے چشمکیں جاری رہیں اور آخر کار ڈیڑھ سال بعد منٹو واپس بمبئی چلے گئے۔ ۱۹۴۷ء تک وہ بمبئی میں رہے۔ بقول وارث علوی:

”منٹو مختلف کمپنیوں میں کہانی اور مکالمے لکھنے کا کام کرتا رہا۔

۱۔ قانون کی حفاظت ۲۔ ایک مرد ۳۔ تین انگلیاں ۴۔ دو ہزار سال بعد (ریڈیائی فوج) ۵۔ تین تحفے۔

۶۔ شیطان (مکمل ڈراما) اشاعتِ اول ۱۹۵۵ء

۷۔ رتی ماشہ تولہ (دس افسانے ایک ڈراما) اشاعتِ اول ۱۹۵۶ء

۸۔ کروٹ (گیارہ ریڈیائی ڈرامے) اشاعتِ اول ۱۹۶۸ء

۱۔ کروٹ ۲۔ خودکشی ۳۔ رند ہیر پہلوان ۴۔ ماچس کی ڈبیا

۵۔ محبت کی پیدائش ۶۔ چوڑیاں ۷۔ روح کا ٹانک ۸۔ اس کا رامو

۹۔ ماتا کی چوری ۱۰۔ ہتک ۱۱۔ سلیمہ

۹۔ پھندے (گیارہ افسانے، ایک ریڈیائی ڈراما) اشاعتِ اول ۱۹۶۸ء

۱۔ اس منجد ہار میں

۱۰۔ ایک مرد (چار ڈرامے ایک فوج، آٹھ افسانے)

۱۔ ایک مرد ۲۔ تین انگلیاں ۳۔ تحفہ

۴۔ قانون کی حفاظت ۵۔ دو ہزار سال بعد (ریڈیائی فوج)

۱۱۔ منٹو کے ڈرامے (اٹھارہ ڈرامے)

۱۔ نیلی رگیں ۲۔ کبوتری ۳۔ انتظار ۴۔ انتظار کا دوسرا رخ

۵۔ کمرہ نمبر ۹ ۶۔ میزھی لکیر ۷۔ جیب کترا ۸۔ عید کارڈ

۹۔ اکیلی ۱۰۔ جرنلٹ ۱۱۔ ساڑھی ۱۲۔ نقش فریادی

۱۳۔ بیمار ۱۴۔ جرم و سزا ۱۵۔ کیا میں اندر آ سکتا ہوں

۱۶۔ تحفہ ۱۷۔ سلیمہ ۱۸۔ ہتک

شروع میں عرض کیا گیا کہ منٹو نے تقریباً ایک سو ڈرامے لکھے ہیں لیکن منٹو کا کہنا ہے کہ:

”میں اس وقت ڈیڑھ سو سے اوپر ریڈیائی فیچر اور ڈرامے لکھ

چکا ہوں جو آل انڈیا ریڈیو کے مختلف اسٹیشنوں سے نشر

ہو چکے ہیں“ ۱۵

ان ڈراموں کی تعداد میں بے اعتدالی کی وجہ یہ ہے کہ منٹو نے اپنے ان افسانوں کو جن میں ڈراما بننے کی

صلاحیت تھی، ڈرامے کی صورت میں منتقل کر دیا۔ ویسے منٹو کے بیشتر افسانے ڈرامائیت اور ڈرامائی لوازمات سے

قریب تر ہوتے ہیں۔ اور خاص طور پر 'نیا قانون'، اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' تو ایسے افسانے ہیں جنہیں افسانوی ڈراما کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ نیا قانون میں منگو کو چوان کا یکہ گاڑی اور ٹوبہ ٹیک سنگھ میں پاگل خانہ اسٹیج ہیں۔ جہاں دونوں افسانے آغاز اور نقطہ عروج کی منزلیں طے کرتے ہیں۔

'آؤ' منٹو کے ان ریڈیائی ڈراموں کا پہلا مجموعہ ہے جو انھوں نے ریڈیو کی ملازمت کے دوران تخلیق کیا تھا۔ گویا یہ ڈرامے خالصتاً پرفیشنل تخلیق ہیں۔ یعنی منٹو نے انہیں اپنی روٹی کے انتظام کے لئے لکھا تھا۔ انہوں نے خود 'آؤ' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ:

”یہ ڈرامے روٹی کے اس مسئلے کی پیداوار ہیں جو ہندوستان میں ہر اردو ادیب کے سامنے اس وقت تک موجود رہتا ہے جب تک کہ وہ مکمل طور پر ذہنی اپاہج نہ ہو جائے۔ میں بھوکا تھا چنانچہ میں نے یہ ڈرامے لکھے۔ داد اس بات کی چاہتا ہوں کہ میرے دماغ نے پیٹ میں گھس کر یہ چند ڈرامے لکھے ہیں جو دوسروں کو ہنساتے رہے ہیں مگر میرے ہونٹوں پر ایک پتلی سی مسکراہٹ بھی پیدا نہیں کر سکتے“۔ ۶۱

'آؤ' کے بھی ڈرامے ایک سیریل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان ڈراموں میں کشور اور اس کی بیوی لاجونتی اور کشور کا دوست نرائن مسلسل کردار ہیں۔ ان تینوں کرداروں کے نوک جھونک اور طنز و نشتر کے علاوہ چند دیگر کردار بھی آتے جاتے رہتے ہیں۔ مثلاً 'آؤ کھوج لگائیں' کا اجنبی اور 'آؤ چوری کریں' کی مسز نرائن کا کردار۔ منٹو نے اس مجموعہ کے ڈراموں میں ہنسی مذاق کے ذریعے زندگی کے بہت سے سنجیدہ مسائل کا حل تلاش کیا ہے۔ ان ڈراموں کی اصل جان ان کا آپسی کشمکش ہے۔ جن کے ذریعے سماجی، معاشی، سیاسی اور ذاتی حالات پر شدت نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ 'آؤ کہانی لکھیں' دلچسپ مکالموں اور کشمکش کی شدت کے لحاظ سے بہت مؤثر ڈراما ہے۔ کشور، لاجونتی اور نرائن کا مل کر کہانی لکھنے کا منصوبہ تیار کرنا اس نقطہ نظر سے دلچسپی کا سامان بن جاتا ہے کہ ان کے اپنے حالات، شوہر بیوی کے تعلقات کے متعلق ان کے خیالات اور پھر تضادات کا ایک لامتناہی سلسلہ اس ڈرامے کو پرکشش بنانے میں معاون ثابت ہوا ہے۔ عورت اور مرد کے کردار تخلیق کرنے میں کشور اور لاجونتی کے اختلافات اور دلائل عورت اور مرد کی نفسیات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اسی طرح کی نفسیاتی گرہ کو منٹو نے 'آؤ کھوج لگائیں' میں کھولنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ یہ واقعہ اس وقت اپنے عروج کو پہنچتا ہے جب کشور اور لاجونتی کے گھر چوری ہوتی ہے مگر چور ان کا سامان یہ کہہ کر لوٹا دیتا ہے کہ آپ لوگ نہایت گھٹیا قسم کا سامان استعمال کرتے ہیں۔ یہاں پر لاجونتی کو اپنا سامان

چوری ہونے کا افسوس ہونے کی بجائے اس بات کا زیادہ افسوس ہوتا ہے کہ چور نے اس کی چیزوں کا گھٹیا کہا۔ 'آؤ چوری کریں' اس مجموعے کا سب سے دلچسپ ڈراما ہے۔ اس میں طنز و مزاح کے ذریعے طربہ انداز میں کرداروں کی الجھن کو پیش کیا گیا ہے۔ جسے سن کر سامعین یقیناً محفوظ ہوتے ہوں گے۔ اور خاص کر ڈرامے کا وہ پہلو بہت مزیدار ہے جس میں شوہر بیوی کے لئے اور بیوی شوہر کو قابو میں کرنے کے لئے منتر کا سہارا لیتے ہیں اور اس منتر کے چکر میں خود پھنس جاتے ہیں۔

'جنازے' دراصل آٹھ تاریخی شخصیتوں کا خاکہ ہے جو اپنے کارناموں کی وجہ سے آج بھی تاریخ کا حصہ ہیں۔ چنگیز خاں، تیمور لنگ، بابر، شاہ جہاں، ٹیپو سلطان اور نپولین کے علاوہ شیکسپیر کے عظیم الشان کردار قلو پٹرہ کی شخصیت کی گرہ کشائی منٹو نے جس انداز میں کی ہے یہ انہیں کا حصہ ہے۔ چونکہ یہ سب خاکے کے زمرے میں آتے ہیں لہذا 'جنازے' کو ڈرامائی مجموعہ کہنا مناسب ہوگا۔ جنازے میں منٹو کے فن کا رانہ رویے کو دیکھتے ہوئے بس یہی کہا جاسکتا ہے کہ:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں
غالب

تین عورتیں، منٹو کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں عورت کی نفسیات کا بڑی باریکی سے جائزہ لیا گیا ہے۔ جس قدر دلچسپ اس مجموعے کے ڈرامے ہیں اسی طرح کا معنی افروز پیش لفظ بھی ہے۔

”پیش لفظ یہ ہے کہ عورت خود قصہ آدم کا پیش لفظ ہے“

اس مجموعے کا انتساب مائی حوا کے نام ہے۔ پانچ ڈراموں کے اس مجموعے میں سبھی ڈراموں کے نسائی کردار اپنے ظاہر کے برعکس نظر آتے ہیں۔ 'تین خوبصورت عورتیں' نہ تو خوبصورت ہیں اور نہ ہی تین موٹی عورتیں موٹی ہیں۔ اسی طرح سے تین صلح پسند عورتیں، تین خاموش عورتیں اور تین بیمار پرس عورتیں اپنے اپنے ظاہر کے برعکس ہیں۔ ظاہر و باطن کے اسی تضاد سے سبھی ڈرامے پر کشش ہو گئے ہیں۔ 'تین خوبصورت عورتیں' میں عورتوں کی ان عادات کا محاکمہ کیا گیا ہے جو ان کی روزمرہ میں شامل ہیں۔ مثلاً میک اپ کرنا، بال سنوارنا، کپڑے کا انتخاب پیسے اور وقت کی فضول خرچی وغیرہ وغیرہ۔

شکیلہ، جمیلہ اور حسینہ تینوں کی عادات ایک ہی طرح کی ہیں، خالص عورتوں کے چونچلے پن سے بھرپور۔ مثال کے طور پر ڈرامے کے چند مکالمے:

”شکیلہ: میں کہتی ہوں کہ جمیلہ نہیں جاگ رہی۔ ابھی کس اطمینان سے خراٹے بھرے چلی جا رہی ہے اور ہمیں ٹھیک

چار بجے وہاں پہنچ جانا چاہیے۔

حسینہ: مجھے نہ سناؤ، نہیں جاگتی تو نہ جاگے (اپنے کام میں مشغول رہتی ہے)

شکیلہ: جمیلہ (زور سے) جمیلہ۔ (اور زور سے) جمیلہ!

جمیلہ: (غنودگی میں) ہوں۔

شکیلہ: اٹھو!

جمیلہ: (کروٹ بدل کر) کیا ہے؟

شکیلہ: تمہارا سر۔ میں کہتی ہوں اب اٹھ بیٹھو، بہت سوچکیں، اٹھو۔ (ملتیانہ لہجے میں) اٹھو میری بہن۔ شاباش۔

اب آنکھیں مل کر بیٹھ جاؤ۔۔۔۔ اچھی طرح جاگ گئی ہونا؟

جمیلہ: (جمائی لے کر) ہاں ہاں۔ لیکن تم اتنا شور کیوں مچاتی ہو۔ ابھی تو ساڑھے دس ہی بجے ہیں۔

شکیلہ: ٹھیک ہے پر ہمیں چار بجے پارٹی پر بھی تو جانا ہے۔۔۔۔ کیا بھول گئیں۔۔۔۔

جمیلہ: ارے۔۔۔ (اٹھ کھڑی ہوتی ہے) یہ تو بھول ہی گئی تھی۔۔۔۔ اب کیا ہوگا۔ میں اتنی جلدی کیسے تیار ہو

سکوں گی۔۔۔۔ تم نے بالوں میں کلپ لگا لئے۔ چہرے پر کریم بھی مل لی اور حسینہ۔۔۔۔ سمجھو کہ وہ بھی

کلپ لگانے سے فارغ ہو جائے گی۔ یہ میں کیا کروں گی۔ مجھے ابھی آنکھوں کی اکسرسائز بھی کرنا ہے۔

(آنکھیں منکاتی ہے)۔۔۔

اس اقتباس سے عورتوں کی عادات کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اسی طریقہ سے 'تین موٹی عورتیں' یعنی

مسز بلیموریا، مسز باٹلی والا اور مسز چنر جی دراصل پورا دن چہرہ ہری ہونے کی باتیں کرتی رہتی ہیں۔ ڈاکٹر کے پاس بھی

جاتی ہیں آب و ہوا تبدیل کرنے کی باتیں بھی ہوتی ہیں۔ اور آب و ہوا تبدیل کرنے وہ اپنے شہر سے ناسک جاتی

ہیں، وہاں ان کی ملاقات شیریں سے ہوتی ہے، جو کھانے کی بہت شوقین ہے۔ لہذا ان عورتوں کا عزم بھی ٹوٹ

جاتا ہے اور آخر کار نتیجہ یہ ہوتا ہے۔

”مسز بلیموریا: بد معاشو۔ لٹو۔ تمہیں شرم نہیں آتی۔ بوائے۔ بوائے۔

بوائے : جی ہائی جی!

مسز بلیموریا: ایک پلیٹ ملائی کی میری واسطے بھی لاؤ۔ حلوہ اور پیز بھی۔ اور دیکھو ڈرائنگ روم کی بڑی ٹیبل پر میں ایک

پارسل رکھ آئی ہوں اس میں جو کچھ ہو سب کا سب میرے لئے ایک بڑی پلیٹ میں ڈال کر لاؤ۔ میں آج

اگلی پچھلی سب کسر نکال لوں گی۔“ ۱۸۔

جیسا عرض کیا جا چکا ہے کہ منٹو کے اس مجموعہ میں عورتوں کی نفسیات کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ان عورتوں کا ظاہر ان کے باطن کے برعکس ہے۔ مثال کے طور پر 'تین صلح پسند عورتیں' سے سعیدہ کی شخصیت کے عکاس مکالمے پیش ہیں۔ سعیدہ اس وقت اپنے خاوند سے گفتگو کر رہی ہے۔

سعیدہ: کچھ تمہیں گھر کی فکر بھی ہے۔ بس اخبار لے کر بیٹھ جاتے ہو۔

مرزا: ہاں۔ کچھ تو پھر کیا ہوا؟

سعیدہ: ہوا میرا سر..... بھئی کوئی اتنا کم خن بھی نہ ہو۔ کل تم کھانا کھا کر حقہ پی رہے تھے، تو میں نے یہ سب باتیں تم سے کہی تھیں۔ اب میں کیا بار بار ان کو دہراتی رہتی۔ سو تم یہ جانتے ہو کہ میری عادت نہیں۔ کل میں نے تم سے سب کچھ کہا۔ نہ معلوم اب کس سوچ میں پڑے ہو۔

مرزا: کس کم بخت نے کچھ سنا۔

سعیدہ: تم کیا سنو؟ سنے تمہاری بلا۔ تم کو اپنے دوستوں کی بک بک سے کب فرصت ہے جو گھر کا دکھڑا سنو اور میری بات بھلا کیوں سنو جس کے سننے میں گلوڑی زبان ہی نہیں کوئی اور ہوتی۔۔۔۔۔

مرزا: (اخبار تہہ کر کے) بیگم لو آتا بھی آیا جاتا ہے۔ کوئلے بھی سمجھو کہ آگئے۔

سعیدہ: کوئلے ایک دو روز دیر سے بھی آئیں تو کوئی حرج نہیں مگر بچوں کے پاس گرمیوں کا کوئی کپڑا نہیں ہے۔ اس کا کیا ہوگا۔

مرزا: ان کا بھی اللہ مالک ہے۔

سعیدہ: اللہ چھت پھاڑ کر تھوڑے ہی پھینک دے گا۔ کچھ کام کرو۔ کچھ کوشش کرو۔ تنخواہ کے سود و سوروپوں میں کب تک کام چلے گا۔

مرزا: کبھی تمہاری زبان سے شکر کا کلمہ آج تک میں نے نہیں سنا ہمیشہ شکایت اور ناشکری۔ توبہ خدا یا۔ توبہ۔

کیوں کر اس عورت کو سمجھاؤں کہ تم ہزاروں سے بہتر ہو۔

سعیدہ: تم تو حقے کے ہرکش اور دھوکے کے ہر حلقے کے ساتھ شکر الہی بجالاتے ہو۔ کیوں؟

مرزا: تمہارے دن ہر روز کے جھگڑوں سے سوکھ کر پنجر ہو گیا ہوں۔

سعیدہ: بیچوان کہو بیچوان۔ طبیعت جو پیچیدار ہوئی اور مزاج عظیم اللہ خانی۔

مرزا: بھئی توبہ اے توبہ۔ تم اب ضلع جگت پر آئیں۔

سعیدہ: ضلع جگت دگت میں کیا جانوں۔ مجھ گلوڑی کو یہ باتیں کہاں آتیں ہیں۔ یہ تم ہی ہو جو گولی کا جواب گولا دیتے ہو۔ ۱۹

یہ ہے منٹو کی صلح پسند عورت۔ اسی طریقے سے ’تین خاموش عورتیں‘ میں ثریا، شمشاد اور محمودہ نہایت بک بک کرنے والی عورتیں ہیں۔

منٹو کے ڈرامائی مجموعہ ’کروٹ‘ میں ان کا ہنراپے شباب پر نظر آتا ہے۔ تعجب خیز اتفاقات و حادثات، غیر متوقع انجام، پرکشش مکالمات اور چست قسم کے تاثر کی وحدت کے امتزاج سے یہ ڈرامے اپنے فن اور موضوع دونوں کے ساتھ پورا پورا انصاف کرتے ہیں۔ ہر چند کہ وارث علوی نے اس کے برعکس خیال مظاہرہ کیا ہے۔ بقول وارث علوی:

”یہ ڈرامے عام تفریح کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ ان کے کرداروں میں کوئی نفسیاتی گہرائی یا فکر انگیز اخلاقی کشمکش نہیں۔ یہ کردار اگر نقوش سے ابھر کر خدوخال پیدا کرتے ہیں تب بھی فلمی دنیا کے مانوس اور نمائندہ کرداروں کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ ان ڈراموں کی تھیم میں بھی کوئی بصیرت افروز بات نہیں۔“ ۲۰

وارث علوی کے نظریہ سے اختلاف کرتے ہوئے مجموعہ کروٹ کا پہلا ڈراما ’کروٹ‘ ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہ ڈراما شرفاء کی کھوکھلی زندگی اور سندری نام کی ایک طوائف کے جینے کے طریقہ کار کے تصادمات کی کہانی ہے۔ یہ طوائف شریفوں کے محلے میں رہتی ہے۔ اسے ڈرامے کا ایک اصلاحی کردار میاں کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اسے سندری سے ہمدردی ہے۔ لہذا وہ سندری کو اپنے گھر کھانا کھانے کی لیے دعوت دیتا ہے۔ سندری اس کے ساتھ عین طوائفوں جیسا برتاؤ کرتی ہے۔ میاں کو وہ بڑی بے دردی سے ذلیل و خوار کرتی ہے۔ لیکن مولوی اپنے اس خیال پر ثابت قدم دکھتا ہے کہ ”انسان کی ہر وقت اصلاح ہو سکتی ہے۔“ آخر کار وہ اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہوتا ہے۔ سندری کے ذہن و دل پر میاں کی باتوں کا بڑا مثبت اثر پڑتا ہے اور وہ اپنے پیشے کو ترک کر دیتی ہے۔ لیکن ڈرامے میں اس وقت غیر متوقع طور پر ایک چونکا دینے والی تبدیلی آتی ہے جب میاں سندری کا ہاتھ پکڑ کر اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے۔ یہاں اس کی شرافت اور نیک نیتی پر سوالیہ نشان قائم ہوتا ہے۔ گویا اس معاشرے میں انسان جیسا دکھتا ہے دراصل ویسا ہوتا نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ’کروٹ‘ کے وہ مکالمے پیش کیے جاتے ہیں جن میں ایک نام نہاد شریف کی مصنوعی شرافت کی گرہیں کھلتی دیکھی جاسکتی ہیں۔ پہلا منظر وہ ہے جہاں میاں نے سندری کو دعوت دی ہے اور اپنے اصلاحی نظریات پیش کر رہا ہے۔

بیوی: لوگ کیا کہیں گے؟

میاں: یہ کہیں گے کہ میں نے ایک گندی عورت کو اپنے گھر بلایا ہے۔ اور اسے اپنی بیوی اور لڑکی کے ساتھ بیٹھا کر کھانا کھلایا، اس سے باتیں کیں اور پھر رخصت کر دیا۔

لڑکی: کوئی مصلحت ہوگی اس میں۔

میاں: مصلحت صرف یہ ہے کہ وہ اپنی اصلاح کر سکے۔ میں تم دونوں سے کئی مرتبہ کہہ چکا ہوں کہ انسان کی ہر وقت اصلاح ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ اس میں نیکی کا جو ہر کبھی فنا نہیں ہو سکتا۔ خطرناک سے خطرناک مجرم کے سینے میں بھی کسی کونے کے اندر نور کا ایک ذرہ ہوتا ہے جسے اکثر چھیڑا جائے تو اس کے دل کو منور کرنے کا موجب ہو سکتا ہے۔ یہ دیشیا جو تھوڑے دنوں سے ہمارے پڑوس میں آئی ہے، صرف جسمانی طور پر خراب ہے۔ روح ایک پاکیزہ چیز ہے.....!۲

میاں کی اس اصلاحی تقریر کے بعد سندری اس کے گھر آتی ہے۔ محلے والے ایک ہنگامہ برپا کر دیتے ہیں۔ لیکن میاں اسے اپنے گھر دعوت دیتا ہے۔ اس کی عزت افزائی کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ مگر اس کا مقصد نقطہء اصلاح نہیں ہے بلکہ:

میاں: یہاں میرے پاس بیٹھ جاؤ (سندری جھجکتی پاس بیٹھ جاتی ہے) تم نوکر بننا چاہتی ہو..... کس کی؟
سندری: کوئی بھی رکھ لے۔

میاں: (آواز میں لرزش سی پیدا ہو جاتی ہے) اور جو کوئی خود تمہارا نوکر بننا چاہے (سندری کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیتا ہے مگر وہ فوراً یوں ہٹا لیتی ہے جیسے سانپ نے ڈس لیا ہو) میرا مطلب ہے..... میرا مطلب ہے.....
سندری: کیا مطلب ہے آپ کا؟

میاں: دیکھو سندری..... اب تمہیں کوئی نہ ستائے گا۔ بڑے آرام سے زندگی بسر کرو گی۔ چند دنوں میں تمہیں بہت بڑا فرق محسوس ہوگا۔ اور..... اور (خشک مسکراہٹ کے ساتھ) تمہاری زندگی اب ایک نئی کروٹ بدلے گی..... سندری تم نہیں جانتی کہ تم سندری ہو..... تمہیں برے برے آدمیوں کی صحبت میں دیکھ کر مجھے کتنا دکھ ہوتا تھا..... لیکن..... اب..... تم خاموش کیوں بیٹھی ہو..... کچھ بولو..... کچھ کہو۔

سندری: (ایک دم اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ بہت کچھ کہنا چاہتی ہے مگر کہہ نہیں پاتی) چلے جائیے یہاں سے
میاں: لیکن..... لیکن

سندری: چلے جاؤ یہاں سے۔

میاں: اچھا..... اچھا..... تو میں کل آؤں گا..... تم سوچ لینا۔

بیوی: مل آئے۔

میاں: ہاں مل آیا..... وہ تو جانے کے لئے بالکل تیار تھی۔

بیوی: آپ کے کہنے سے رک گئی۔

میاں: ہاں رک ہی گئی۔ بہت دیر تک سمجھانا پڑا۔

بیوی: کیا کہتی تھی۔

میاں: کچھ نہیں بیچاری بہت پریشان تھی۔ آدمی پریشان ہو ہی جاتا ہے اس حالت میں برسوں ایک ڈگر پر چلتے چلتے ایک دم نیا راستہ اختیار کرتے وقت دل و دماغ پر بہت اثر پڑتا ہے۔

بیوی: تو اب وہ نہیں جائے گی؟

میاں: کہاں جائے گی؟۔۔۔۔ اس جگہ اور دوسری جگہ میں کیا فرق ہے۔ ۲۲

میاں کے آخری جملے میں جس انجانے طنز کو سامعین محسوس کر سکتے ہیں اسے خود میاں محسوس نہیں کر سکتا۔ یہ بالکل درست ہے کہ ایک طوائف کے لئے جگہ یا مقام معنی نہیں رکھتا۔ لیکن سندری کو اپنی حیثیت تبدیل کرنا اور ایک کھوکھلی زندگی جینا گوارا نہیں ہوتا۔ وہ طوائف سے رکھیل بن کر ظاہری طور پر دنیا والوں کی نظر میں میاں کی طرح عزت دار بننے کا ڈراما نہیں کر پاتی۔ اور آخر کار پھر اسی ڈگر پر چل پڑتی ہے جہاں مرد کی نام نہاد شرافت عریاں ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ ڈراما اخلاقی تضادات کا مرقع ہے۔ جسے بہت ہی شائستہ طنز کے لباس میں سجا کر پیش کیا گیا ہے۔

’خودکشی‘ بظاہر تو ایک مزاحیہ ڈراما ہے مگر مزاح کے پردے میں منٹو کا مخصوص اسلوب یہاں بھی اپنا کردار نبھاتے نظر آتا ہے۔ اس ڈرامے میں ایک چچا کی سخت گیری اور قدامت پرستی سے تنگ آکر اس کی بھتیجی (نہایت ماڈرن عورت) خودکشی کرنے کا ارادہ کرتی ہے۔ منٹو نے اس منظر میں تنقید کے ان نظریات پر بڑی بے باکی اور عالمانہ طریقے سے اظہار کیا ہے۔ جن میں لفظ و معنی کی بحث کی جاتی ہے۔ حالانکہ مسئلہ جدید و قدیم کے درمیان فکری تضاد کا ہے۔

چچا: بیٹی، تو نے مجھے بلایا ہے؟

عورت: ہاں چچا جان، میں نے ہی آپ کو بلایا ہے۔

چچا: کیا بات ہے؟

بیٹی: میں خودکشی کرنا چاہتی ہوں۔

چچا: خیال برا نہیں۔ لیکن تمہارا ارادہ کب تک ہے؟

بیٹی: اسی وقت، ابھی ابھی (بیٹھ جاتی ہے)

چچا: (کرسی پر بیٹھ جاتا ہے) رات کے بارہ بج چکے ہیں اور میں ٹھیک سو بارہ بجے سو جانے کا عادی ہوں۔ تمہیں خود کشی کرنے سے پہلے کچھ لکھنا بھی ہوگا جس پر وقت صرف ہو جائے گا۔ اور مجھے اس کی عبارت کی غلطیاں درست کرنا پڑیں گی۔ کیونکہ جتنے خط تم نے اب تک اپنے دوست کو لکھے ہیں۔ سب کے سب زبان کی غلطیوں سے پُر ہیں۔ میں نہیں چاہتا کہ تمہاری تحریر جو کئی آدمیوں کی نظر سے گزرے گی غلط سلط ہو۔ میری ذاتی زبان دانی مشہور ہے۔ میرے اشعار لوگ سند کے طور پر پیش کرتے ہیں اگر تمہاری تحریر میں املا اور گرامر کی غلطیاں موجود ہیں تو میری ناک کٹ جائے گی۔

بیٹی: مجھے زبان کی کوئی پروا نہیں..... میں ہمیشہ خیالوں کو ترجیح دیتی رہی ہوں۔ اور اپنی آخری تحریر میں بھی اپنی اس انفرادیت کو قائم رکھوں گی۔ زبان آخر کیا ہے۔ اس کو اتنی اہمیت کیوں دی جاتی ہے۔؟ میرے خط جن کے اغلاط سے آپ کا ناک کتنا ہے۔

چچا: ناک مونٹ ہے مذکر نہیں۔

بیٹی: میں جانتی ہوں لیکن آپ کی ناک کسی صورت میں بھی مونٹ نہیں ہو سکتی۔ اگر آپ کی ناک مونٹ ہوتی تو آپ ولایت سے وہ مشین کبھی نہ منگواتے جس سے موٹی ناکیں چھوٹی اور پتلی ہو جاتی ہیں۔ ۲۳

تقریباً اسی نوع کے ڈراموں میں 'ماچس کی ڈبیا'، 'محبت کی پیدائش'، 'چوڑیاں'، 'روح کا ناک'، 'اس کا رامو'، اور 'امتا کی چوری' ہیں۔ جن میں طنز و نشتر سے کام لیا گیا ہے۔ 'ہنک' اور 'رندھیر پہلوان' منٹو کے افسانے بھی ہیں اور ڈرامے بھی۔ 'رندھیر پہلوان' ایک سخت دل انسان کے اندر نہایت نرم دل اور الہر قسم کے عاشق کو تلاش کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔ ہر چند کہ اس ڈرامے کا ہیرو شامو ہے۔ جو ایک زمین دار کی بیٹی ساوتری سے محبت کرتا ہے۔ رندھیر پہلوان بھی اسے دل ہی دل میں چاہتا ہے۔ لیکن اس کی سخت مزاجی، عادت اور اس کے مشاغل کو دیکھتے ہوئے کوئی بھی اس بات پر یقین نہیں کر سکتا کہ اس کے اندر ایک نہایت معصوم عاشق بھی چھپا ہے۔ یہاں تک کہ شروع میں رندھیر کا شاگرد مادھو بھی اس کی باتوں کا مذاق اڑاتا ہے۔ ڈرامے میں زمین دارانہ نظام کی بدتر لائحہ عمل کو پیش کیا گیا ہے۔ لہذا ایک مقام ایسا آتا ہے کہ زمین دار رندھیر کے ہاتھوں شامو کا خون کرا کے اسے بھی اپنے راستے سے ہٹانے کی بات کرتا ہے۔ یہ بات رندھیر سن لیتا ہے اور زمین دار کا خون کر دیتا ہے۔ شامو سے زمین دار اور رندھیر دونوں سے دشمنی رہتی ہے۔ شامو زمین دار کے خون کے الزام میں گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ نتیجتاً ساوتری کی حالت پاگلوں جیسی ہو جاتی ہے۔ اس کی اس بد حالی کو رندھیر برداشت نہیں کر پاتا اور اسے خوش دیکھنے کے لیے

تھانیدار کے سامنے اپنا جرم قبول کر لیتا ہے۔ مجموعہ کروٹ کا سب سے شاندار ڈراما 'ہتک' ہے۔ ہتک کا کلیدی کردار سوگندھی ہے۔ جو ایک طوائف ہے۔ منٹو کے یہاں بری عورتوں اور بالخصوص طوائفوں کا کردار نہایت جاذب ہوتا ہے۔ اس ضمن میں شارد، زینت، ممی، موزیل، سلطانہ، جانگی اور شو بھا وغیرہ کے کردار پیش کئے جاسکتے ہیں۔ دراصل منٹو جب طوائف کی زندگی کا محاکمہ کرتا ہے ہیں تو ان کی حقیقت نگاری اپنے عروج پر ہوتی ہے۔ اور سب سے بڑی بات یہ کہ وہ طوائف میں عورت کو تلاش کرتے ہیں۔ بقول وارث علوی:

”عورت طوائف بنتی ہے تو اس کے اندر کی عورت مر نہیں جاتی بلکہ اپنے انسانی تقاضوں اور رویوں کے ساتھ زندہ رہتی ہے۔ طوائف پر اپنے افسانوں میں منٹو کا سروکار یہی رہا کہ قحبہ خانے کی گھنونی فضا میں وہ ان جھلکیوں کو دیکھ لے جو طوائف کی بنیادی انسانیت اور عورت پن کی دلیل ہیں۔ منٹو طوائف کو Sentimentalize اور Idealize نہیں کرتا۔ وہ اس کی اخلاقی شخصیت کا نقش بٹھانے کے لئے اس سے کوئی بے لوثی اور ایثار نفسی کا کام نہیں کراتا۔ منٹو طوائف کو اس کی روزمرہ کی زندگی میں اس کی تنہائیوں اور محرومیوں اور اس کی چھوٹی چھوٹی انسانی آرزئوں کے ساتھ دیکھتا ہے۔“ ۲۴

'ہتک' طوائفوں کی کہانی پر منٹو کا سب سے زیادہ مشہور افسانہ ہے جسے انھوں نے ڈرامے کے قالب میں بھی ڈھالا ہے۔ 'ہتک' کی سوگندھی ایک ایسی طوائف ہے جس کا ہر گاہک اس سے محبت کرنے کا دم بھرتا ہے۔ مثلاً مادھو کو ہی لیجئے۔ وہ سوگندھی سے جب بھی ملتا ہے اپنی محبت کا اظہار کرتے ہوئے یہ تاکید کرتا ہے کہ وہ اپنا پیشہ چھوڑ دے اور اس کے خرچ کے لئے روپے بھیجنے کا وعدہ کرتا رہتا ہے۔ سوگندھی اس کی ظاہری بلکہ مصنوعی محبت کے دام میں پھنسی رہتی ہے۔ اس کے اندر ماں بننے کی خواہش جاگتی ہے۔ اس کے دل میں دوسری مجبور عورتوں کے تئیں ہمدردی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اور طوائف کے ساتھ عورت ہونے کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ وہ نہایت معصوم ہے۔ اس کی اس خوبی میں کچھ تو عورت کی فطرت کا کردار ہے اور کچھ منٹو کے ہنر کا۔ مثلاً اس کی کھولی کو جس انداز میں، جس غلاظت کے ساتھ منٹو نے پیش کیا ہے اس سے ہر سامع کو بظاہر کراہیت ہوتی ہے لیکن جب انھیں سوگندھی کا بھولا بھالا دل دکھائی دیتا ہے تو وہ مزید محبت و ہمدردی کے قابل ہو جاتی ہے۔ تیسری اہم بات یہ کہ 'ہتک' پوری طرح سے منظر یہ اسلوب کا نمائندہ افسانہ ہے۔ لہذا منٹو کے بولتے اور مناظر تخلیق کرتے لفظوں نے ہتک کو معرکہ الآرا ڈراما بنا

منتظر ہے۔ اس میں انتظار کی شدت واضطراب اور جذباتی و ذہنی ہیجان کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ منتظر کے تذبذب کی کیفیت کو منٹو نے بہت فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ منتظر اپنی محبوبہ کے آنے کے ہر ایک امکان کو مثبت نقطہ نظر سے دیکھتا ہے، جب کہ اس کا منطقی وجود منفی انداز میں۔ اسی کشش کی شدت میں وہ بے ہوش ہو جاتا ہے اور اس کی محبوبہ یعنی بلیقیس کے آنے میں دیر ہونے کے اسباب پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے گھر کے افراد کی وجہ سے وقت پر نہیں پہنچ پاتی کبھی اس کی ماں کوئی کام کرنے کو کہتی ہے تو کبھی باپ، کبھی بھائی کی کوئی فرمائش ہوتی ہے تو کبھی بہن کی۔ گویا 'انتظار' پوری طرح سے داخلی کیفیت کا مظاہرہ کرتا ہے تو 'انتظار کا دوسرا رخ' خارجی اسباب کا۔ 'ٹیزھی لکیر'، 'ہنک' اور 'رندھیر پہلوان' کی طرح افسانہ بھی ہے اور ڈراما بھی۔ یہ جاوید نام کے ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو ہر ایک بات میں عام ٹرینڈ سے ہٹ کر رویہ اختیار کرتا ہے۔ وہ شادی اور شادی کے رسومات کا مذاق اڑاتا ہے۔ لیکن اس کی شادی پورے رسم و رواج کے ساتھ ہوتی ہے۔ ڈرامے میں وہاں چونکنے کا سامان ملتا ہے جہاں جاوید اپنی بیوی کا اغوا کر لیتا ہے۔ وہ اپنی بیوی کا اغوا کیوں کرتا ہے اس کا کوئی منطقی جواز نہیں ہے۔ علاوہ اس کے کہ وہ عام ڈگر سے ہٹ کر چلنے کی دھن میں یہ حماقت کر گزرتا ہے۔

جرنلسٹ۔ یہ ڈراما 'چارہ کاٹنے کی مشین' کے نام سے بھی نشر و شائع ہوا ہے۔ اس میں ترقی پسند ادیب باری علیگ کی زندگی کو بڑی صداقت کے ساتھ اور بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ باری صاحب ایک باغی فعال اور باذوق علی گیرین تھے۔ ان کا اصل میدان تاریخ و معاشیات تھا۔ باری صاحب کی صحبت میں آنے کے بعد ہی منٹو نے 'چیفوف'، 'پوشکن'، 'گوگول'، 'دوستوئی'، 'اندریف'، 'آسکر وائلڈ' اور 'موپاساں' کو پڑھنا شروع کیا۔ باری صاحب کی تحریک پر ہی منٹو نے وکٹر ہیوگو کے ناول 'Last days of Condemned' کا 'سرگزشت اسیر' کے عنوان سے اردو میں ترجمہ کیا۔ باری صاحب امرتسر سے شائع ہونے والا رسالہ 'مساوات' کے مدیر تھے اور انھوں نے ہی منٹو کو اس رسالے سے جوڑا تھا۔ 'مساوات' کے بند ہو جانے کے بعد باری صاحب لاہور چلے گئے۔ لیکن دوبارہ امرتسر آ کر 'خلق' کے نام سے ایک ہفتہ وار پرچہ نکالنا شروع کیا۔ ان کی زندگی کی پریشانیوں کو ہی منٹو نے جرنلسٹ میں پیش کیا ہے۔ منٹو کا ڈراما 'بیار'، 'تین بیمار پرس عورتیں' سے بہت مماثل ہے۔ مکالمے بھی ایک ہی طرح کے ہیں۔

منٹو کا ڈراما 'کمیشن' ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ یہ ایک نہایت عمدہ طنزیہ ڈراما ہے جو عصری مسائل کو تاریخی کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اس میں شہنشاہ ملکہ اور ہیڈ ٹیبلر کے نمائندہ کردار ہیں۔ ریڈیائی ڈرامے کی کامیابی کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ اس میں کم سے کم کردار ہوں۔ دوسری بات یہ کہ اس ڈرامے کی تحریری صورت میں منٹو نے جو ہدایات دی ہیں وہ انہیں نہ صرف ایک بہترین ڈراما نگار ثابت کرتی ہیں بلکہ ایک عمدہ ہدایت

کار بھی۔ اس ڈرامے کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ اس میں تاریخی کرداروں کے ذریعے عصری مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں سلطانوں کی دریا دلی پر بھی خوب طنز کیا گیا ہے۔ ’کرپشن‘ مہنگائی، بات بات پر کمیشن بٹھانے کی بات، پھر کمیشن کی کارکردگی پر کمیشن بٹھانا، یہ سب رویے آج کے عہد کی عکاسی کرتے ہیں۔ کمیشن کے چند چہتے جملے دیکھئے:

شہنشاہ: یہ کون تھا؟ جس نے ہمارے عدل و انصاف کی آہنی زنجیر ہلائی اور ہمارا انصاف چاہا؟

فریادی: یہ غلام انصاف کا طالب ہے جہاں پناہ۔

شہنشاہ: تمہارے ساتھ پورا انصاف ہوگا فریادی۔ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کرنا ہمارا کام ہے۔

فریادی: عالم پناہ، آج کل ایک سیر دودھ میں صرف دو قطرے دودھ کے ہوتے ہیں، باقی سب پانی ہوتا ہے۔

شہنشاہ: مطمئن رہو فریادی، دودھ کے یہ دو قطرے بھی علیحدہ کر کے دکھائے جائیں گے۔ بولو، بے خوف و خطر ہو

کے بولو کہ تمہیں کس نے ایذا پہنچائی ہے۔ کیا ملکہ عالم کی پستول سے تمہاری بیوی..... ۲۶

یہ اشارہ کافی ہے کہ کمیشن کے جہاں پناہ جہاں گیر ہیں۔ اور ملکہ نور جہاں۔ ’اس منجد ہار میں‘ منٹو کا سب سے بہترین ڈراما ہے۔ سات مناظر پر مشتمل اس ڈرامے میں امجد ایک اپانچ شوہر ہے۔ سعیدہ اس کی نئی نویلی بیوی، مجید امجد کا چھوٹا بھائی اور اصغری ان کی خادمہ۔ ڈرامے کی کہانی یہ ہے کہ امجد کی شادی ہوتی ہے اور راستے میں آتے وقت اس کی کار کی ٹکر ہو جاتی ہے نتیجتاً وہ اپانچ ہو جاتا ہے۔ سعیدہ نو جوان اور خوبصورت ہے۔ شوہر کے اپانچ ہو جانے کی وجہ سے وہ مجید میں اور مجید اس میں دلچسپی لینے لگتا ہے۔ اصغری دل ہی دل میں امجد کو چاہتی ہے۔ لیکن وہ حسین نہیں ہے اور دوسری بات یہ کہ اس کی حیثیت ایک خادمہ کی ہے لہذا وہ جرأت اظہار سے قاصر رہتی ہے۔ جب امجد کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ جس سعیدہ کا انتخاب اس نے درجنوں لڑکیوں کو نظر انداز کرتے ہوئے کیا تھا، جس سے وہ بے انتہا محبت کرتا ہے وہ اس کے معزور ہونے کے بعد اس کے بھائی مجید میں دلچسپی لینے لگی ہے، تو امجد اصغری کو سینے سے لگا لیتا ہے۔ دراصل یہ ڈراما ظاہری اور باطنی حسن کے تقابل اور باطنی حسن کی افضلیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ جسمانی محبت کا انجام فنا کی منزل سے آگے نہیں بڑھ پاتا لیکن روحانی محبت فنا ہو کر بھی بقائے دوام حاصل کر لیتی ہے۔ یہ ڈراما دراصل ڈی۔ ایچ لارنس کے ناول لیڈی چالری (Lady Chatterly) کی کہانی پر مشتمل ہے۔ مگر اک ذرا فرق کیساتھ۔ لارنس نے جنس پر زیادہ زور دیا ہے جب کہ منٹو نے جمالیات پر۔ ممتاز شیریں نے اس ڈرامے پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

”منٹو کی اس تحریر میں ایک جمالیاتی رویہ ہے۔ یوں تو زندگی کی

قوت کو منٹو نے بھی لارنس کے معنی میں لیا ہے۔ یعنی جنس، لیکن یہاں منٹو نے حسن کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور ان دوسرے اثباتی عناصر کو بھی جو حسن اور زندگی کی تکمیل کرتے ہیں۔“ ۷۱

اب تک کے محاکمے سے ثابت ہوتا ہے کہ منٹو نے اپنے ڈراموں میں موضوعات کی صداقت اور کرداروں کی معاشرت اور زندگی کے متعلق رویے کو ملحوظ رکھتے ہوئے نہ صرف یہ کہ خارجی اور باطنی وقوع کی صداقت کو اس کی شخصیت کے موافق برتنے کی کوشش کی ہے بلکہ ان کی ذہنی پرداخت، تخیل کی پرواز، فکر کے دائرے، ان کے عقائد اور جذبات و احساسات کے علاوہ اندازِ گویائی میں استدلال و اصلیت سے ایک غیر منقطع تال میل پیدا کر کے ڈرامے کو واقعیت و حقیقت کے قریب لانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ گویا منٹو کے بیشتر ڈرامے کے خارجی پیکر اور داخلی کیفیت میں ایک مضبوط رشتہ قائم رہتا ہے۔

عصمت چغتائی:

عصمت چغتائی بنیادی طور پر افسانہ نگار اور ناول نویس ہیں۔ لیکن انہوں نے ریڈیو کے لئے بہترین ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے ڈراموں کا مجموعہ 'شیطان' ہے جس میں آدھا درجن ریڈیائی ڈرامے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں اور ڈراموں کا مجموعہ 'کلیاں' ہے۔ اس میں بھی چھ ڈرامے شامل ہیں۔ ان ڈراموں کی تفصیل درج ذیل ہے۔

۱۔ "شیطان"۔ ۱۔ شیطان ۲۔ خواہ مخواہ ۳۔ تصویریں ۴۔ دہن کیسی ہے ۵۔ شامت اعمال ۶۔ دھانی بانکیں۔

۲۔ "کلیاں"۔ ۱۔ انتخاب ۲۔ سانپ ۳۔ فساد ۴۔ ڈھیٹ ۴۔ بنے۔

ان ڈراموں کے علاوہ عصمت کا ایک بہت ہی دلچسپ ڈراما 'دوزخ' رسالہ سویرا لاہور کے شمارہ ۲۴ میں شائع ہوا۔ یہ ڈراما ریڈیو کے مختلف مراکز سے متعدد مرتبہ نشر ہو چکا ہے۔

مجموعہ شیطان کا ڈراما شیطان کرداروں کے داخلی تضادات اور باہمی کشمکش کا مرقع ہے۔ اس کی کہانی کچھ اس طرح ہے کہ روشن اور سجاد صوفیہ اور احمد بیوی شوہر ہیں۔ اس کے دونوں نسائی کردار یعنی روشن اور صوفیہ اپنے ماحول سے متنفر نظر آتے ہیں۔ اسی طریقے سے سجاد اور احمد بھی اچھی مستقبل کے متلاشی ہیں اور اپنے حال سے نا مطمئن دکھتے ہیں۔ زندگی کی خواہشات اور ماحول کی نا اطمینانی کے دھاگوں سے ڈرامے میں کشمکش کی ردا تیار کی گئی ہے۔ جس میں عصمت نہایت کامیاب نظر آتی ہیں۔ 'خواہ مخواہ' ایک نفسیاتی ڈراما ہے جو نا آسودہ خواہشات کی وجہ سے کرداروں کے لاشعور اور تحت الشعور میں اضطراب کا محاکمہ کرتا ہے۔ اس ڈرامے کے کرداروں کی خواہشات خواب

میں ان کے حواس پر حملہ آور ہوتے ہیں۔ زندگی کی جن تلخ حقائق سے انسان فرار حاصل کرنا چاہتا ہے ان سے بظاہر تو وہ منہ موڑتا ہے لیکن باطنی سطح پر وہ حقائق تعاقب کرتے ہیں۔ عصمت یہاں فراموشی کے نظریہء تحلیل نفسی سے متاثر نظر آتی ہیں۔ تقریباً یہی حال قدرے چست انداز میں ڈراما 'تصویریں' میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ 'دلہن کیسی ہے' اور 'شامت اعمال' مزاحیہ ڈرامے ہیں۔ اس کے برعکس 'دھانی بانگیں' المیہ ہے۔ یہ ڈراما برصغیر ہندوپاک میں انگریزوں کی سازش، فرقہ وارانہ رویہ کو جلا بخشنے کے منسوبے اور ان کی عیاریوں کا محاکمہ تو کرتا ہی ہے علاوہ ازیں انسانی جذبات و احساسات کی پر تاثیر مناظر بھی پیش کرتا ہے۔ اس کی سب سے عمد مثال اس ڈرامے کی کردار عائشہ ہے۔ جو دھانی بانگیوں کی تلخی سے اس قدر وابستہ نظر آتی ہے کہ اس کی زندگی ایک سہمے ہوئے مجسمے کی مانند نظر آتی ہے۔ دھانی بانگیں میں تاثیر کا اضافہ ہندو مسلم فساد سے بھی کیا گیا ہے۔ برج نارائن اور حامد علی کا قتل اس کی شدت میں اضافہ پیدا کرتے ہیں۔ ان کے قتل سے پہلے بوڑھی منہارن ان کی بیویوں کو دھانی بانگیں پہنانے آتی ہے لیکن عین اسی وقت برج نارائن اور حامد علی کے مارے جانے کی خبر عائشہ اور روپا کو پتھر کا مجسمہ بنا دیتی ہے۔ اس فساد کے تقریباً دس برس بعد ان کرداروں کی اولادیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ برج نارائن اور روپا کا بیٹا سورج، اس کی بیوی لکشمی، حامد اور عائشہ کا بیٹا خورشید۔ ایک مرتبہ پھر فساد ہو جاتا ہے۔ سورج اور خورشید گھر سے باہر ہیں۔ تبھی اچانک وہی منہارن دوبارہ نمودار ہوتی ہے اور لکشمی کو دھانی بانگیں (دھانی چوڑیاں) پہنانے لگتی ہے۔ فساد کا ذکر اور دس سال پہلے ہوئے حادثے کی یادیں یکجا ہو کر روپا اور عائشہ کو ایک مرتبہ پھر اسی کیفیت سے دوچار کرتی ہیں۔ اتنے میں منہارن سے دھانی بانگیں ٹوٹ جاتی ہیں۔ روپا پاگلوں کی طرح چیختی ہوئی لکشمی کو سینے سے لگا لیتی ہے۔ اس ڈرامہ اور ہیبت کے ماحول میں ایک پڑوسی آکر اطلاع دیتا ہے کہ سورج اور خورشید اپنے کسی دوست کے گھر پر ہیں اور محفوظ ہیں۔ اس طرح اختتام کے لحاظ سے 'دھانی بانگیں' ایک میلو ڈراما کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ ڈراما عصمت کا بہترین ڈراما ہے۔ اس میں انھوں نے برجستہ اور پر جوش مکالمے کا استعمال کیا ہے۔ اسے پڑھنے یا سننے کے بعد یہ محسوس ہوتا ہے کہ 'دھانی بانگیں' عورت کے سہاگ کی علامت ہے۔ اور عورت نہ صرف یہ کہ ایک نئے نظام اور نئی دنیا کو جنم دینے کا عظیم رکھتی ہے بلکہ نئی امید اور امنگوں کی ماں ہے۔

مجموعہ 'کلیاں' کے ڈرامے انتخاب اور 'سانپ' ہمارے معاشرے کے تعلیم یافتہ اور مہذب طبقے کے جنسی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ عام طور پر عصمت کا ہنرمند طبقے کی عورتوں کے مسائل کو اجاگر کرنے میں اپنے شباب پر نظر آتا ہے۔ لیکن جب عورت کے جنسی مسائل کو وہ موضوع بناتی ہیں تو اپنی تخلیقات کو لا جواب کر دیتی ہیں۔ مثال کے طور پر انتخاب کی خالہ۔ جو ایک چالیس پتالیس سال کی امیر بیوہ ہیں لیکن اپنی عمر کے لحاظ سے کہیں زیادہ

جوان اور خوبصورت نظر آتی ہیں۔ ان کی غزالی اور مغرور آنکھیں، کپٹیوں پر ہلکے ہلکے سفید بالوں کے جھرمٹ، چہرے کی تمکنت گویا جمال و جلال کے امتزاج سے پرکشش دکھنے والی خالہ کی شخصیت کے پیچھے ایک معصوم خواہش کی عدم تکمیلیت نے ان کے کردار کو ایک معمہ بنا دیا ہے۔ وہ ڈرامے کے ایک نوجوان کردار عالم کی جانب متوجہ ہوتی ہیں جو عمر میں ان سے بہت چھوٹا ہے۔ عالم شمیم نام کی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے جو کہ خالہ کے یہاں پناہ گزیر ہے۔ خالہ شمیم پر بندشیں عائد کرتی ہیں لیکن خود ان کی خواہش کیا ہے؟

خالہ بی: (بالکل بدلی ہوئی آواز میں، کہ چوبیس برس کی خالہ بی معلوم ہوتی ہیں) تم سیدھے ادھر چلے آئے۔ میں (عالم جیسے مسجود ہے، دو قدم پیچھے ہٹ جاتا ہے۔)

خالہ بی: (اس کی پریشانی سے نہ گھبرا کر) میں نے منشی جی کو بلایا ہے۔ وہ کل آجائیں گے اور سب طے ہو جائے گا، بہتر ہے کہ ہبہ ہو۔

عالم: (بے وقوفوں کی طرح) ہبہ؟

خالہ بی: ہاں اور بنک میں شاید پینسٹھ ہزار رہ گیا ہے۔ باقی کے حصے خرید لئے تھے۔ کاغذات سب میرے صندوق میں ہیں۔ (نیچی نظر کئے ہوئے) اور مکانات؟

عالم: (بدحواسی سے) اوں۔ خط (پھٹے ہوئے خط کو ٹٹول کر) یہ۔۔۔۔۔ یہ۔۔۔۔۔ (خود اپنے ہاتھ کا خط دیکھ کر) یہ۔۔۔۔۔ اور میں یہ۔۔۔۔۔

خالہ بی: (بڑے پیار سے) ہا۔۔۔ ہاں یہ کیسا خط ہے؟

عالم: (جواب بھی کھویا ہوا ہے) یہ خط میرا ہے۔ تقرر ہو گیا میرا۔ (اور گھبرا کر اجڑے ہوئے کمرے کو دیکھ کر) اور۔

خالہ بی: (خوشی سے) کہاں ہوا تقرر۔۔۔ دہلی میں۔۔۔ یا کانپور میں؟

عالم: (کچھ نہ سن کر جیسے کسی غائب ہستی سے) وہ۔۔۔ میں خود ہو جاتا۔ پاگل۔ واجد (سانس بھر کر) شتمو۔

خالہ بی: (اس کے قریب آ کر) عالم۔

عالم: (ان کی عجیب آواز سے چونک کر) خالہ بی۔

خالہ بی: (ناامید نہ ہونے کی کوشش کر کے) عالم، میں تمہاری خوشی۔۔۔

عالم: (جلدی سے) خالہ بی۔۔۔

خالہ بی: (کانپتی ہوئی آواز میں) عالم..... تمہیں..... تم..... ۲۸

گویا خالہ بی خفیف انداز میں ہی سہی عالم پر اپنی پوری جائیداد نیوچھا اور کرنے کو تیار ہیں لیکن عالم تو شمیم سے محبت کرتا ہے جو اس کی ہم عمر ہے۔ یعنی 'انتخاب' میں عمر، رتبہ اور پسند کے تضاد و تطابق سے قصے کا بنت تیار کیا گیا ہے۔

عصمت کا ڈراما 'سانپ' کا پلاٹ اور اس کے مکالمے نسبتاً محدود پیمانے پر عصمت چغتائی کے ناول 'ٹیڑھی لکیر' سے مستعار ہیں۔ یہ تین طویل مناظر پر مشتمل ایک بابی ڈراما ہے۔ اس میں سیمابی ذہن نو جوان لڑکے اور لڑکی کی نفسیات کو پیش کیا گیا۔ سید اور رفاعہ بن باپ کی نو جوان اور بگڑی اولادیں ہیں۔ رفاعہ کی شادی غفار سے طے ہو چکی ہے۔ غفار ایک کم سخن، سنجیدہ اور شرمیلانہ جوان ہے۔ اور رفاعہ کے لئے پوری ایمانداری اور دیانت داری کے ساتھ کمینڈ ہے۔ جبکہ رفاعہ کے مراسم کئی لڑکوں سے ہیں۔ اسی طرح سید، خالہ نام کی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے، جو فطری طور پر رفاعہ کی شبیہ ہے۔ مجموعی طور پر رفاعہ اور خالہ ایسی لڑکیاں ہیں جن کا مشغلہ لڑکوں کو ستانا، احمق بنانا، محبت کا اظہار کر کے ٹھکرانا ہے۔ اپنے اسی مشغلے کے تحت رفاعہ ظفر اور غفار سے بہ یک وقت اظہار محبت کرتی ہے۔ لڑکیوں کے متعلق ظفر کا رویہ ویسا ہی ہے جیسا کہ رفاعہ کا لڑکوں کے تئیں۔ لہذا ظفر لڑکیوں کو ناگن سے تشبیہ دیتا ہے اور رفاعہ لڑکوں کو چھچھوند سے۔ ڈرامے میں کلائمکس تب آتا ہے جب رفاعہ غفار کو ٹھکرا کر ظفر کو اپناتی ہے۔ یہاں پر تینوں کردار یعنی ظفر، رفاعہ اور غفار داخلی اور خارجی سطح پر کشمکش میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ ظفر جہاں ایک طرف داخلی بے چینی اور خارجی اطمینان کا مظاہرہ کرتا ہے، رفاعہ وہیں خارجی مسرت اور داخلی عدم یقینی سے دوچار نظر آتی ہے۔ اور آخر کار اپنے انتخاب پر کا خاموش ندامت کے علاوہ ان کے پاس اور کچھ نہیں بچتا۔ اور یہی ندامت انھیں سانپ بن کر ڈستی ہے۔ عصمت کا ایک اور اہم ڈراما 'دوزخ' ہے جو بظاہر دو ابواب پر مشتمل ہے لیکن دونوں ابواب میں محل وقوع ایک ہی ہے لہذا اسے ایک بابی ڈراما کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس ڈرامے میں دو معمر عورتوں کی زندگی کے نشیب و فراز کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دونوں عورتیں ایک دوسرے کی دوست بھی ہیں اور ان میں معاصرانہ چشمکیں بھی چلتی رہتی ہیں۔ انگریزی لہجے میں بات کرتی ہیں۔ ان کے مکالمے نسائیت کا عمدہ نمونہ ہیں۔ یہ ڈراما بظاہر تو مزاحیہ اور طنزیہ ہے، مگر طنز و مزاح میں مسرت سے کہیں زیادہ بصیرت کا پہلو نمایاں ہے۔ یہ دونوں معمر عورتیں کیوں کر ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم قرار پاتی ہیں۔ اس سوال کے جواب میں زندگی کی تنہائی، کم مائیگی، دکھ درد بانٹنے کے مسئلے اور عورت کے ذہنی نفسیات کے پیچیدہ ابواب کے صفحات پے در پے کھل رہے ہیں۔ یہ موضوع عصمت کا سب سے محبوب اور کامیابی سے پیش کیا جانے والا موضوع ہے اسی وجہ سے 'دوزخ' کو ایک نہایت چست و درست ڈراما قرار دیا جاسکتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں چونکہ مکالمے کی اہمیت سب سے زیادہ ہوتی ہے اور عصمت کے مکالمے اس لحاظ سے بہت کامیاب ہیں۔ جہاں تک موضوع کے برتاؤ کا مسئلہ ہے تو عصمت اپنے افسانوں کی طرح ڈراموں میں بھی ایک چابکدست تخلیق کار کی حیثیت سے نمایاں ہیں۔

اوپندر ناتھ اشک:

اوپندر ناتھ اشک نے ۱۹۳۶ء سے ایک بابی ڈرامے لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۳۸ء میں جب لاہور ریڈیو اسٹیشن کھلا تو ان کا مقبول ڈراما 'پاپی' وہاں سے دوسرے نمبر پر نشر کیا گیا۔ 'پاپی' کو پہلی مرتبہ مشہور فلمی اداکار ہیرالال نے پروڈیوس کیا اور دوسری بار امتیاز علی تاج نے اپنی ہدایت میں لاہور سے نشر کیا۔ امتیاز علی تاج اس وقت لاہور ریڈیو اسٹیشن میں ملازم تھے۔ علاوہ ازیں یہ ڈراما لکھنؤ ریڈیو اور انٹرا اسٹیشن پلے کے طور پر مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے بھی نشر کیا گیا۔ اس سے پہلے ان کا مشہور تاریخی ڈراما فتح و شکست (جے پراجے) ۱۹۳۷ء میں شائع ہو چکا تھا۔ یہ ڈراما اس قدر مقبول ہوا کہ بقول اشک "آج تک اس کے بائیس ٹیلی ویژن شائع ہو چکے ہیں۔" ۲۹

اوپندر ناتھ اشک ۱۹۴۱ء میں کرشن چندر کی مدد سے دلی ریڈیو اسٹیشن پر بحیثیت ہندی صلاح کار ملازم ہو گئے اور عورتوں کے مقبول پروگرام 'ماجی' کیلئے ہر مہینے ایک ریڈیائی ڈراما بھی لکھتے رہے۔ اشک ۱۷ جون ۱۹۴۱ء سے ۱۹۴۴ء تک ریڈیو سے منسلک رہے۔ ۱۹۴۳ء میں سعادت حسن منٹو کی دعوت پر بمبئی چلے گئے اور فلمی دنیا سے منسلک ہو کر فلموں کے لئے مکالمے اور کہانیاں لکھنے کے علاوہ ایک فلم میں اداکاری بھی کی۔ بمبئی میں وہ ۱۹۴۶ء تک رہے۔ آخر کار مرکزی وزارت اطلاعات و نشریات کی طرف سے ریڈیو اور دور درشن کے اعزازی پروڈیوسر رہے اور ۱۹۸۰ء سے ۱۹۸۳ء تک اپنی خدمات انجام دیتے رہے۔

اشک کے متعدد ڈرامائی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ جن کی تفصیل درج ذیل ہے۔

۱۔ دیوتاؤں کی چھڑاؤں میں۔ اس مجموعے میں کل چھ ڈرامے شامل ہیں:

۱۔ جونک ۲۔ چھمی کا سواگت ۳۔ ادھیکار کار کچھک ۴۔ ویواہ کے دن

۵۔ پہیلی کے دن ۶۔ آپس کا سمجھوتہ

۲۔ چرواہے۔ اس مجموعے میں ڈراموں کی تعداد سات ہے:

۱۔ چرواہے ۲۔ میمونہ ۳۔ چمک ۴۔ چلمن ۵۔ چنکار

۶۔ کھڑکی ۷۔ سوکھی ڈالی۔

۳۔ پنگا گانا۔ اس مجموعے میں بھی سات ڈرامے شامل ہیں:

- ۱۔ طوفان سے پہلے ۲۔ بہنیں ۳۔ پاپی ۴۔ نیا پرانا ۵۔ ویشیا
۶۔ کامدا ۷۔ پنگا گانا

۴۔ پردہ اٹھاؤ پردہ گراؤ۔ اس مجموعے میں بھی ڈراموں کی تعداد سات ہے:

۱۔ پردہ اٹھاؤ پردہ گراؤ ۲۔ کیسا صاحب کیسی آیا ۳۔ بتیا ۴۔ سیانا مالک
۵۔ تولیے ۶۔ قصبے میں کرکٹ کلب کا افتتاح ۷۔ مسکے بازوں کی جنت۔

۵۔ اندھی گلی۔ اندھی گلی اپنے آپ میں مکمل ڈراما ہے اور سات ایک بابی ڈراموں کا مجموعہ بھی۔ دراصل یہ شہر کی اندھی گلی میں رہنے والے لوگوں کی زندگی کا منظر نامہ ہے جسے مختلف کیفیات کا مجموعہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

۶۔ صاحب کوز کام ہے۔ اس مجموعے میں ڈراموں کی کل تعداد پانچ ہے:

۱۔ کس کی بات ۲۔ فادرز ۳۔ گسم کا پینا ۴۔ گھیلے ۵۔ صاحب کوز کام ہے۔

اشک کے ڈراموں کی تعداد کا تخمینہ لگانا ذرا سا مشکل یوں ہے کہ ایک تو انہوں نے بے تحاشا ڈرامے لکھے اور ان ڈراموں کو مختلف مجموعوں میں شامل کرتے رہے۔ دوسری بات یہ کہ ان کے ڈرامے اردو اور دیوناگری میں مسلسل مجموعوں کی صورت میں شائع ہوتے رہے۔ اب تک ان کے جو ڈرامائی مجموعے دستیاب ہیں ان میں پاکستان سے شائع ہونے والے مجموعے 'پاپی' ۱۹۴۰ء چرواہے ۱۹۴۱ء ازلی راستے ۱۹۴۶ء اور قید حیات ۱۹۴۷ء کے علاوہ ہندوستان سے شائع ہونے والے مجموعوں میں 'تولیے' ۱۹۷۹ء پتیرے ۱۹۷۹ء، گرداب ۱۹۸۱ء، چھٹا بیٹا ۱۹۸۱ء، انجوباجی ۱۹۸۴ء، جنت کی جھلک ۱۹۸۴ء، پڑوسن کا کوٹ ۱۹۸۴ء دستیاب ہیں۔ اسی طرح دیوناگری میں بھی ان کے ڈرامائی مجموعے شائع ہوئے ہیں جن کی تفصیل ذیل ہے:

- ۱۔ پردہ اٹھاؤ پردہ گراؤ۔ نیلا بھ پراکاشن الہ آباد
- ۲۔ صاحب کوز کام ہے۔ ۱۹۵۶ء
- ۳۔ چرواہے ۱۹۶۱ء
- ۴۔ دیوتاؤں کی چھایا میں ۱۹۵۳ء
- ۵۔ اندھی گلی ۱۹۵۶ء
- ۶۔ پنگا گانا سنہ اشاعت ندارد
- ۷۔ الگ الگ راستے
- ۸۔ پچیس شریٹھ ایکانکی ۱۹۶۹ء

۹۔ میرے پر یہ ایک نئی رچنا پرکاشن الہ آباد..... ۱۹۷۵ء

۱۰۔ پرتی ندھی ایک نئی نیلا بھ پرکاشن الہ آباد..... ۱۹۵۸ء

۱۱۔ نئے رنگ (ایک نئی)..... ۱۹۵۵ء

یک بابی اور ریڈیائی ڈراموں کی تاریخ اوپر داتا تھ اشک کے بغیر ادھوری تسلیم کی جائے گی۔ اور اس کی کئی وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ اشک یک بابی اور ریڈیائی ڈراموں کی دنیا میں ایک طویل عرصے تک اپنی خدمات دیتے رہے۔ دوم یہ کہ انہوں نے اپنے بے باک اسلوب اور اچھوتے موضوعات سے قارئین و سامعین کے ذہن پر ایک امنٹ نقش مرتب کیا۔ اشک کا ڈرامائی سلسلہ ۱۹۳۶ء سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن ریڈیو پر ان کا پہلا ڈراما ۱۹۳۸ء میں اس وقت نشر ہوا جب لاہور ریڈیو اسٹیشن کا قیام عمل میں آیا۔ ڈرامے کا نام تھا 'پاپی'۔ اس نام سے ان کا ڈرامائی مجموعہ ۱۹۴۰ء میں شائع ہوا۔ پاپی معاشرتی ڈراموں کا مجموعہ اور ان ڈراموں کا انداز طنزیہ و ظریفانہ ہے۔ اشک نے ان ڈراموں کے ذریعے معاشرے کے کھوکھلی روایتوں کو موضوع بنا کر سامع کو نیند سے جگانے اور بعض اوقات جاگتے اور سوتے میں چونکانے کا سامان فراہم کیا ہے۔

بقول اشک:

”جہاں تک مجھے معلوم ہے اردو میں سب سے پہلے میں نے یک بابی ڈرامے لکھے اور سب سے زیادہ تقریباً پچاس ایک ایکٹ کے ڈرامے لکھے جن میں سے دو ایک کو چھوڑ کر سب کے سب نہ صرف ملک بھر کے اسکولوں، کالجوں کے شوقیہ منچوں پر کھیلے گئے۔ ریڈیو پر نشر ہوئے، نصاب میں پڑھائے گئے، کچھ دور درشن پر دکھائے گئے، بلکہ

جاپان، روس، امریکہ اور انگلستان میں بھی کھیلے گئے۔“ ۳۰

اشک کے فن کی خوبی یہ ہے کہ ان کا لہجہ دھیمہ ہوتا ہے لیکن اس میں نشتریت بلا کی ہوتی ہے۔ وہ بعض اوقات اپنے اسلوب کی حسین چادر میں زہر آلود تیر چھپائے رہتے ہیں اور وقت آنے پر اسے عریاں کر دیتے ہیں۔ ان کا یہی رویہ عام قاری کے توقعات کو چونکانے کا سامان فراہم کرتا ہے۔ مثلاً 'دیوتاؤں کے سائے تلے' اور 'حقوق کا محافظ' ایسے ڈرامے ہیں جو ہماری مذہبی مسلمات پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں۔ اور اس طریقے سے مذہب کی قبا چاک ہوتی ہے اور اس میں پوشیدہ کمزوریاں برہنہ ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح اشک نے بیسوا، کراس روڈ، لکشمی کا سواگت، باہمی سمجھوتہ، اور جونک میں اپنے معاصر معاشرتی مسائل اور انسانی کرب کو پیش کیا ہے۔

’ازلی راستے‘ اشک کے طغیانیہ ڈراموں کا مجموعہ ہے اس میں چار ڈرامے شامل ہیں۔ اور چاروں ڈرامے سماجی کمزوریوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ مثلاً ’جہیز‘ بے جوڑ شادی اور ازدواجی زندگی کے دیگر مسائل کو بڑی چابکدستی سے ڈراما ’ازلی راستے‘ میں پیش کیا گیا ہے۔ رانی ایک باشعور اور خوددار لڑکی ہے اور اس کی یہ خودداری اسے ایک ایسے شخص کو شوہر تسلیم کرنے اور اس کے ساتھ زندگی بسر کرنے سے روکتی ہے جو جہیز کا لالچی ہے، اور شادی کی خواہش نہ رکھتے ہوئے بھی موٹر گاڑی اور فلیٹ وغیرہ کے چکر میں رانی سے شادی کر لیتا ہے۔ اسی طریقے سے کہانی کا دوسرا موضوع، بے جوڑ یا ناپسند کی شادی ہے مدن، راجی کو اس لئے خوش رکھنے میں ناکام ہے کہ وہ ایک دوسری لڑکی سے محبت کرتا اور راجی سے اس کی شادی اس کی مرضی کے بغیر ہوئی ہے۔ اشک نے یہاں پر بھی سماجی اور مذہبی جکڑ بندیوں پر طنز کیا ہے۔ دراصل اشک بارہا یہ محسوس کرتے اور کراتے نظر آتے ہیں کہ معاشرے میں نا اطمینانی کی وجہ مذہبی قوانین ہیں۔ مثلاً پورن ایک موقع پر کہتا ہے کہ:

”اور پھر کون کہہ سکتا ہے کہ رامائن میں سچ کتنا ہے اور جھوٹ کتنا“

اسی طریقے سے تاراجند کا یہ جملہ نام نہاد مذہبی لوگوں کی دوہری شخصیت کو بے نقاب کرتا نظر آتا ہے ”میں کیا جانتا تھا کہ باہر سے بڑے نظر آنے والے بہت سے گھرانے سے کھوکھلے ہیں۔“

دراصل ازلی راستے پر ترقی پسند نظریہ حیات اور لامذہبیت کا پورا پورا اثر نظر آتا ہے۔ اشک نے اپنے بیشتر ڈراموں میں ترقی پسند ادبی تحریک کے زیر اثر پرواز کرنے والے نظریات کی بلندیوں کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی دوسری مثال ڈراما ’صبح و شام‘ ہے جو ہمارے معاشرے کے اعلیٰ طبقے کی تیز رفتار زندگی کا احاطہ کرتا ہے۔ اور اس کی نمائندگی اپنے اپنے طریقے سے ڈرامے کے کردار رفعت اور انجم کر رہے ہیں۔ انجم زندگی کی تیز رفتاری کو اپنانے کی دھن میں یہ بھی نہیں سوچتا کہ اگر کہیں پانول کھڑائے تو اوندھے منہ گرے گا۔ رفعت کا کردار اسے اعتدال پسندی کی جانب راغب کراتا ہے۔

اشک کے ڈراموں کا مجموعہ ’چرواہے‘ ان کے اب تک کے ڈراموں سے فنی اور بڑی حد تک موضوعاتی لحاظ سے بھی مختلف ہے۔ اب وہ چٹخارہ پن، بے نیازی اور عریاں قسم کے شدید طنز سے گریز کرتے نظر آتے ہیں۔ ’چرواہے‘ میں وہ علامتوں کے ذریعے کام لیتے نظر آتے ہیں۔ اور بیشتر اوقات یہ علامتیں دبیز پردوں میں چھپی معلوم ہوتی ہیں۔ جن میں بہت سارے اسرار پنہاں ہوتے ہیں۔ گویا چرواہے کے ڈراموں کو پڑھنے کے بعد ان کا بہ غائر احتساب کرنا لازمی ہو جاتا ہے۔ مثلاً ’چرواہے‘ میں رتنی کے کردار کو ہی لیجئے۔ یہ کردار اپنے الہڑ پن اور اپنی نادانیوں کے ساتھ عورت کی اس تصویر کو واضح کرتا ہے، جو ہندوستانی عورتوں کی شخصیت میں کشش کا مرکز ہوتی ہے۔

اسی طریقے سے کانتا ایک تجربہ کار اور باشعور جوانی کی علامت ہے۔ جو زندگی کی زہرناکیوں کو پی جانے کا ہنر رکھتا ہے۔ اور ایک سمجھوتے کے ساتھ زندگی کو جینے میں مصروف رہنا چاہتا ہے۔ اور وہ چرواہے جو بہت دیر تک ہم سے مخاطب نہیں ہوتے بلکہ اپنے بامعنی گیت سے زندگی کے سلیقہ یافتہ نظریے کی جانب اس طرح اشارہ کرتے ہیں۔

”مہارا جنگل سب ساج سدا رہتی ہے دوب ہری سدا رہتی ہے دوب ہری“

لہذا وہ ہمارے ذہن پر اپنی شخصیت کا نقش قائم کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ لیکن ’چرواہے‘ کے دیگر ڈراموں مثلاً چلمن، معجزے، کھڑکی اور سوکھی ڈالی میں علامتوں کی بہتات سے قاری یا سامع الجھنوں میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ مرنی اور غیر مرنی اشیاء کو ایک دوسرے میں مدغم کر کے اشک نے ان ڈراموں کو اور زیادہ پیچیدہ اور بعض اوقات گمراہ کن بنا دیا ہے۔ مثلاً چلمن میں ہری اور کرن کے گولگوں میں مبتلا کرداروں کو ہی لیجئے۔ ہری کی بیوی کو ہڈی کا ناسور ہے۔ لہذا وہ ہمیشہ لیٹی رہتی ہے اور ہری اس کی دیکھ بھال میں ہر وقت مشغول رہتا ہے۔ لیکن چلمن کی دوسری جانب ہری کے دوست زوردار قہقہے لگا رہے ہیں مگر منو ہری کو اپنی بیوی کی اس قدر خدمت کرتے دیکھ کر جذبہ رقابت کا شکار ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ منو ہرا اور ہری ششی سے محبت کرتے ہیں۔ منو ہری سے کہتا ہے کہ:

منو ہر: یہ عیاشی نہیں تو اور کیا ہے؟ تم اس سوز میں رس لیتے ہو اس سے انسپریشن حاصل کر کے پرسوز شعر کہتے ہو اور پھر انھیں کے سوز میں گم رہتے ہو۔

ہری: منو ہر! (غصے میں)

منو ہر: اور دنیا کی نظروں میں تم اپنی بیمار دم توڑتی ہوئی بیوی کے سر ہانے بیٹھے درد و غم میں چور رہتے ہو۔ لیکن دراصل ایک چالاک جادوگر کی طرح تم اپنے پرسوز شعروں کا جال ششی کے گرد بننے جا رہے ہو۔

ہری: منو ہر تم پاگل ہو گئے ہو۔

منو ہر: اور اس بیماری سے تم اپنی پرسوز نظموں کی غذا حاصل کرتے رہتے۔“

اس ڈرامے میں بحث کا موضوع ششی ہے۔ اسی کے درمیان ہری اور منو ہر کے کردار گھومتے ہیں۔ ہری بظاہر ایک وفادار شوہر ہے لیکن اس کی شخصیت کے پردہ پشت ایک اذیت پرست اور مجرمانہ محرکات کا مرکب کردار چھپا ہوا ہے۔ وہ اپنی شاعری کی درد انگیزی سے ششی کو متاثر کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ’چلمن‘ میں ششی کا کردار ظاہری طور پر پورے ڈرامے میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح ’چرواہے‘ میں گووند کا کردار ہے۔

اشک کا ڈراما ’معجزے‘ ان کے بعض دوسرے ڈراموں مثلاً ’حقوق کا محافظ‘ اور ’دیوتاؤں کے سائے‘ میں کی

نوعیت کا ہے۔ دراصل 'معجزے' پاپی کے ان ڈراموں کی گم شدہ کڑی معلوم ہوتا ہے۔ جن میں نہ تو صرف طنز کی زہر ناک ہے اور نہ ہی علامتوں کی بھرمار۔

مثلاً 'مقناطیس'، 'قید حیات' اور 'شکاری' میں ایسی عورتوں کی صورت نظر آت ہے جو خالص ہندوستانی عورت یعنی شوہر کو اپنا مجازی خدا تسلیم کرتی ہیں انہیں عورتوں کے مسائل کو مذکورہ ڈراموں میں برتا گیا ہے۔ 'قید حیات' کی ذکیہ اور 'شکاری' کی مایا کو ہی لیجئے۔ ذکیہ ایک رومانی ذہن اور جذباتی دل کی مالکن ہے جسے ایک ایسے مرد کے سپرد کر دیا گیا جو رومان و جذبات سے دور دور کا تعلق نہیں رکھتا۔ لہذا ذکیہ کی شخصیت میں ایک فرسودہ روایتی گھریلو بیوی کی بے بسی اور بے چارگی، گھٹن اور افسردگی کے علاوہ کچھ نہیں ملتا۔ لہذا اس کی خوشیاں فالج کا شکار ہو گئی ہیں۔ لیکن 'شکاری' کی مایا اس حد تک مجبور و ناچار نہیں لگتی۔ ہر چند کہ افسردگی اور بے بسی و گھٹن کا شکار وہ بھی ہے لیکن اس میں ابھرنے کا حوصلہ ہے۔ مگر 'شکاری' کا اصل موضوع دو مرد کے درمیان ایک عورت کی ذہنی کشمکش ہے۔ شکر ایک شکاری اور مروجہ مردانہ سماج میں ہوس کاری کی علامت ہے۔ اور دوسرا کردار ایش کا ہے۔ جو 'چرواہے'، 'چلمن' اور 'مقناطیس' کے شاعروں کی طرح ہی زندگی کی مشکلات سے فرار ہونے والا ایک بزدل اور بے عمل کردار ہے۔ اس کے پاس ہنر کے نام پر پرکشش باتوں کے علاوہ کچھ نہیں۔ وہ اپنی شیریں باتوں سے مایا کو شکر سے زیادہ قریب کرنے میں کامیاب تو ہو جاتا ہے مگر مایا کے اصل محبوب مدن کی جگہ نہیں لے پاتا۔ مدن سے مایا بچھڑ چکی ہے۔ لیکن ڈرامے میں دفعتاً اس وقت ایک نیا موڑ آتا ہے جب مدن مایا کو تلاش کرتا ہوا، اُس تک پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پر اشک نے مرد کے ذہن کا مظاہرہ کیا ہے۔ مدن جو مایا کو دل و جان سے چاہتا ہے۔ مایا بھی اپنی زندگی میں مدن کا مقام کسی دوسرے شخص کو نہیں دیتی۔ لیکن مدن جب شکاری اور ایش کو مایا کے قریب پاتا ہے تو اس کے ذہن میں شکوک و شبہات کا کوہ بے کراں تعمیر ہونے لگتا ہے۔ وہ مایا پر طنز و تشدد کی بارشیں کرنے لگتا ہے۔ لہذا مایا رومانیت کی دنیا سے نکل کر حقیقت کی کائنات کا مشاہدہ کرتی ہے۔ اور ایک گھائل شیرنی کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ ان دونوں ڈراموں میں سماج کو دو خطوں میں تقسیم کر کے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یعنی مرد اور عورت۔ اشک نے ان ڈراموں میں یہ ثابت کیا ہے کہ زندگی کی اصل مسرت نہ تو ذکیہ کی مکمل سپردگی ہے اور نہ ہی مایا کی شدید بغاوت۔ گویا معاشرے میں اعتدال کے لئے مرد اور عورت کی حیثیت بھی معتدل ہونی چاہئے۔

جب ہم اشک کے موضوعات اور ان موضوعات کے برتاؤ پر نظر ڈالتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں میں ڈوب کر باطنی حقیقتوں میں نہاں صداقت کو ابھارنا پسند کرتے ہیں۔ دراصل اشک اپنی تخلیق کے ابتدائی دور میں جنسی نفسیات کے منظر نامے پر زیادہ زور دیتے تھے۔ اس کے بعد سماجیات اور اخلاقیات

تشدد بربریت اور انسانی آدرش ان کے محبوب موضوعات رہے۔ لیکن ان موضوعات کو برتنے میں انہوں نے اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات کو اہمیت دی۔ ان کے ڈراموں کا آخری دور انہیں نہایت چابک دست تخلیق کار کے طور پر پیش کرتا ہے۔ ایک مرتبہ پھر انسانی نفسیات کو اپنا مرکز دیدہ و ذہن بناتے نظر آتے ہیں۔ اس دور میں ان کے کردار نفسیات کی گہرائیوں میں ڈوب کر اپنی شخصیت کی داخلی پیچیدگیوں اور مسائل کو نمایاں کرتے نظر آتے ہیں۔ اور ایک دوسری تبدیلی جو انہیں راجندر سنگھ بیدی کے قریب لے جاتی ہے۔ وہ اپنے آخری دور میں ہندوستان کی قدیم تہذیبوں اور ہندو شاستروں سے علامتیں اخذ کر کے زندگی کو پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے دیگر پسندیدہ موضوعات میں قدامت پسندی، ہندوستانی عورت کی مظلومیت، یک طرفہ محبت اور جنسی آسودگی کی یک طرفہ خواہش، انسان کی بنیادی ضرورتیں یعنی روٹی کپڑا اور مکان تک محدود نہیں ہیں۔ بلکہ انسان کی زندگی یا حیات و کائنات کے وہ تمام موضوعات اشک کے قلم کی گرفت میں آ جاتے ہیں۔ جو ایک حساس فن کار کی نظر میں معتبر ٹھہرتے ہیں۔ محمد حسن نے اشک کی ڈراما نگاری کا تنقیدی محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ان کے ڈرامے انسانی نفسیات کے نازک اور لطیف ترین نکات پر مبنی ہیں۔۔۔ مکالمے کی طوالت اور تفصیل پسندی اشک کی بڑے کمزوری ہے۔۔۔ اشک کے کردار اکثر اتنی لمبی چوڑی باتیں کرتے ہیں کہ ڈرامے کی اصل کہانی سے توجہ ہٹ جاتی ہے۔ ان کے ڈراموں کا تاثر اکثر اسی تفصیل پسندی اور طول کلام سے شہید ہوتا ہے۔ اشک کو کردار نگاری پر خاصی قدرت حاصل ہے۔ لیکن اگر وہ جامعیت کو ہاتھ سے نہ جانے دیں تو ان کے ڈراموں کی تراش خراش بہتر ہو سکتی ہے۔“ ۳۱

شوکت تھانوی:

شوکت تھانوی کارٹیڈیو سے براہ راست تعلق ۱۹۳۹ء میں مصنف و صدا کار کی حیثیت سے ہوا۔ لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن کے ڈائریکٹر جنرل کشور کی سفارش پر وہ ریڈیو لکھنؤ میں ملازم ہوئے۔ ملازمت سے پہلے ان کی پہلی تقریر ۱۶ جون ۱۹۳۸ء کو لکھنؤ سے نشر ہو چکی تھی علاوہ ازیں ان کا پہلا ڈراما ”خدا حافظ“ بھی یہیں سے نشر کیا جا چکا تھا جس میں انہوں نے صدا کار کی حیثیت سے ہیرہ کارول بھی ادا کیا تھا۔ لیکن ریڈیو پر ان کی اصل مقبولیت کی شروعات ”مومن“ شائن تھیٹر ریکل کمپنی آف کاٹھ گودام“ کے عنوان سے سلسلے وار نشر ہونے والے ان ڈراموں سے ہوئی جن میں قدیم تھیٹر کو مضحک بنا کر پیش کیا گیا۔ یہ ڈرامے شوکت منشی جھومک لال ڈراما نگار کے نام سے لکھتے تھے جو ایک فرضی کردار

تھا۔ ان ڈراموں میں صداکار کی حیثیت سے ان کے علاوہ ملک حبیب احمد، غلام قادر، نس راج لوتھرا اور میاں لطیف الرحمن کام کرتے تھے۔ لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن سے ہی ان کا مقبول زمانہ ریڈیو ڈراموں کا سلسلہ منشی جی کے نام سے ۱۹۳۹ء میں شروع ہوا۔ منشی جی سریز شوکت نے ’سکوٹی‘ کے نام سے لکھا تھا۔ یہ بھی ایک فرضی نام تھا۔ دراصل اس زمانے میں ہندوستان کی اکثریت کو متاثر کرنے کے لئے ریڈیو آرٹسٹ اپنا قلمی نام رکھ لیا کرتے تھے۔ یہ رویہ اب بھی فلموں میں جاری ہے۔ مثال کے طور پر میاں لطیف الرحمن ”ساگرچن“ ہے۔ کے فرید ”ہمایوں فرید“، سید انصار ناصری ”مدھوکر“ کے نام سے پروگرام پیش کرتے تھے۔ دراصل یہ رویہ ”کاٹھ گودام“ اور ”منشی جی“ سریز سے قائم ہوا۔ مون شائن تھیٹر ایکل کمپنی آف کاٹھ گودام کے متعلق شوکت نے لکھا ہے۔

”دسمبر ۱۹۳۸ء میں لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن نے ہم سے ڈراموں کا ایک سلسلہ ”مون شائن تھیٹر ایکل کمپنی آف کاٹھ گودام“ کے نام سے لکھوایا۔ یہ ڈراموں کا سلسلہ گویا اسٹیج ڈراموں پر ایک طنز تھا کہ اسٹیج ڈراموں میں کس طرح قافیہ پیمائی ہوئی ہے۔ مثلاً اسی سلسلے کا ایک مکالمہ یاد آرہا ہے: ”وزیر اعظم اس کو چھوڑ دو، اس کا منہ دربار کی طرف موڑ دو۔ میرے پہلے حکم کو میرے دوسرے حکم کے پتھر سے توڑ دو“۔ ۳۲

شوکت ان ڈراموں کی قافیہ پیمائی کی حقیقی نوعیت کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

”اس طنز میں قافیہ پیمائی کی زبردستیاں تو مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہو جائیں گی مگر اداکاری کو بوالعجیبیاں ظاہر نہیں ہو سکتی۔“ عورتوں کا پارٹ کس طرح مرد کرتے تھے۔۔۔۔۔ یہ خاکہ ان ریڈیائی ڈراموں میں پیش کیا گیا تھا اور یہ سلسلہ اس قدر مقبول ہوا کہ اس پہلے سلسلے کے چھ ڈراموں کے بعد ہم کو دوسرا اور پھر تیسرا سلسلہ بھی لکھنا پڑا۔ ۳۳

اسی طرح ”منشی جی“ کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ ۱۹۳۹ء میں یہ سریز مسلسل لکھنؤ ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوتی رہی۔ جب منشی جی سریز کی یہ گیارہ تمثیلیں شائع ہوئیں تو خواجہ حسن نظامی نے اس کا مقدمہ ”پیر جی نے بسم اللہ پڑھائی“ کے عنوان سے لکھا اور ان ڈراموں کو اصلاح کا طنز آمیز وسیلہ قرار دیا۔ لیکن

اصلاح یا مقصدیت کی وجہ سے ڈرامے کی نئی بصیرت اور تفریحی مسرت پر منفی اثرات بھی مرکب ہوئے۔ انوار خواجہ نے اس کا بہت تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ بقول انوار خواجہ:

”شوکت کے ڈرامائی کردار قاضی جی نے ریڈیو کے سامعین کی دلچسپی کا کافی سامان مہیا کیا۔ شوکت تھانوی کی اداکاری اور مونہی حمید کی دلکش آواز نے اس ڈرامائی فیچر کو عوام میں مقبول کرنے میں بہت مدد دی۔ بعد میں یہ پرہگرام بھی ریڈیو کے دوسرے پروگراموں کی طرح مقصدیت اور پرو پگنڈے کا شکار ہو گیا۔ ریڈیو ڈرامے کی ناکامی کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ڈرامے کسی مقصدی اور اصلاحی نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر لکھوائے اور پیش کیئے جاتے ہیں۔ اس لیئے تفریح کا عنصر اکثر مجروح ہوتا ہے وہ کسی طرح بھی وعظ سے کم نہیں ہوتے صرف تکنیک کا فرق ہے۔ وہ لوگ جن کے ریڈیو موسمی خرابی یا کمزوری کی وجہ سے سیلون ریڈیو کو نہیں پکڑ سکتے۔ وہ کسی دن بوریٹ دور کرنے کی سعی میں ڈرامہ سن لیتے ہوں تو کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ ورنہ شام کے ساڑھے چھ بجے کے بعد عام طور پر لوگ اودھ بھارتی اور سیلون ریڈیو سنتے ہیں۔ جن میں دلچسپ ڈرامے، فیچر اور ساونڈ ٹریک سے فلمی کہانیاں بڑے دلکش انداز میں سنائی جاتی ہیں۔“ ۳۴

ریڈیو پران ڈراموں کا کردار رونق علی کرتے تھے اور ان کی غیر موجودگی میں شوکت ایک مخصوص انداز میں منہ میں پان دبا کر صداکاری کے جوہر بھی دکھایا کرتے تھے۔ منشی جی کی بیوی کا رول سردار اختر کرتی تھیں بعض اوقات عرش منیر نے بھی یہ کردار ادا کیا۔ لیکن عام طور سے عرش منیر منشی جی کی بیوی کی سہیلی بنا کرتی تھیں۔ ۱۹۴۳ء میں شوکت تھانوی، امتیاز علی تاج کی دعوت پر لکھنؤ سے لاہور چلے گئے اور ”پتولی آرٹ پیکچرز لاہور“ میں اسٹوری رائٹر کی حیثیت سے کام کرنا شروع کیا۔ انہوں نے فلم ”شیریں فرہاد“ کی کہانی اور فلم ”پونجی“ کے نغمے لکھے۔ یہاں ان کی تنخواہ پانچ سو روپے ماہانہ تھی لیکن جنگ عظیم کے دوران ۱۹۴۴ء میں وہ لکھنؤ واپس آ گئے اور حفیظ جالندھری کی نگرانی میں چلنے والی تنظیم ”سائنگ پبلیسیٹی آرگنائزیشن“ میں یوپی کے آرگنائزر کی حیثیت سے

خدمات دیں۔ ۱۹۴۶ء میں جنگ ختم ہونے پر وہ دوبارہ لاہور گئے اور دوبارہ پنچولی آرٹ پکچرز سے منسلک ہو گئے۔ لیکن تقسیم ہند کے بعد یہ کمپنی بند ہو گئی اور شوکت نے ریڈیو پاکستان، لاہور میں ملازمت کر لی۔ اُن کا تعلق ریڈیو پاکستان سے ۱۹۶۳ء تک رہا۔ اس دوران شوکت کے متعدد ریڈیائی ڈرامے نشر ہوئے اور مجموعے بھی شائع ہوئے۔ جن کی تفصیل درج ذیل ہے۔

۱۔ منشی جی۔

- ۱۔ منشی جی نے کہانی کہی
- ۲۔ منشی جی نے چائے بنائی
- ۳۔ منشی جی نے خط لکھا
- ۴۔ منشی جی نے دوا پی
- ۵۔ منشی جی نے صفائی کی
- ۶۔ منشی جی نے تصویر کھینچوائی
- ۷۔ منشی جی سودا لائے
- ۸۔ منشی جی نے سبق پڑھایا
- ۹۔ منشی جی نے سفر کیا
- ۱۰۔ منشی جی نوکر ہو گئے
- ۱۱۔ منشی جی نے مکان بدلا

۲۔ سننی سنائی (مجموعہ) ۱۲ ریڈیائی ڈرامے۔ سنہ اشاعت ۱۹۴۳ء

- ۱۔ نہیں مگر ہاں
- ۲۔ برلن کا اسپتال
- ۳۔ لاٹری کا ٹکٹ
- ۴۔ سچ
- ۵۔ لاڈلا بیٹا تھا اک ماں باپ کا
- ۶۔ زندگی بنام زندہ دلی
- ۷۔ خدا حافظ
- ۸۔ چھوٹا خواب
- ۹۔ پارٹی کے بعد
- ۱۰۔ ملازمہ کی تلاش
- ۱۱۔ انیس کا چاند
- ۱۲۔ سال گرہ

۳۔ غالب کے ڈرامے (مجموعہ) غالب کے منتخب اشعار پر مشتمل ۱۴ ڈرامے۔ سنہ اشاعت ۱۹۵۱ء

۴۔ قاضی جی۔

تین جلدیں بالترتیب ۱۹۸۴ء، ۱۹۴۹ء، ۱۹۵۰ء میں شائع ہوئیں۔ ان میں ریڈیائی ڈراموں کی کل تعداد

حسب مراتب ۲۴، ۲۰، ۱۹ ہے۔

۵۔ کھلی کھی۔ ۱۱ ریڈیو ڈرامے۔ سنہ اشاعت ۱۹۶۳ء

- ۱۔ پہلی تاریخ
- ۲۔ پارٹی کے بعد
- ۳۔ تین سو چھیاسٹھ

- ۴۔ دربار ۵۔ جہاں پناہ ۶۔ آم اور جامن
۷۔ نقش و نگار ۸۔ مرقع ۹۔ وہمی
۱۰۔ ڈاکٹر صاحب ۱۱۔ دوزخ

۶۔ مجھے خریدلو (مجموعہ) ۱۰ ریڈیائی ڈرامے۔

- ۱۔ برکھوا ۲۔ میر صاحب کی عید ۳۔ اتوار کو ایک ملازم کس طرح مصروف ہوتا ہے۔
۴۔ کون جیتا ۵۔ مقروض ۶۔ جنوری ۷۔ رات گئے
۸۔ سمجھوتہ ۹۔ الٹ پھیر ۱۰۔ خدا خواستہ

عشرت رحمانی نے چند اور ڈراموں کی فہرست دی ہے جو ان مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ ان میں ”نہیں مگر ہاں“، ”پنیک“ (شوق لکھنؤ کی مثنوی زہر عشق کی پیروڈی جو اوپیرا کی صورت میں ہے)، ”مغالطہ“، ”رقاصہ“ (میاں لطیف الرحمن کے اشتراک سے تخلیق شدہ اوپیرا) ”دور دانہ“ (عشرت رحمانی کے اشتراک سے تیار اوپیرا) ”سچ“، ”ہم زلف“ اور ”حامد مرحوم“ ۳۵

شوکت تھانوی کا پہلا مجموعہ ”منشی جی“ کے ڈراموں میں مزاح کے ساتھ طنز کی آمیزش نظر آتی ہے۔ لیکن ان کا طنزیہ طریقہ کار کسی کورنجیدہ کرنے کا سبب نہیں بنتا بلکہ سماج میں رائج معاشرتی خامیوں کی اصلاح کرنے کا وسیلہ ثابت ہوتا ہے۔ شوکت نے اپنے ڈراموں میں طنز سے زیادہ مزاح کا استعمال کیا ہے یہی وجہ ہے کہ یہ ڈرامے دیر پا تاثر قائم کرنے میں بڑی حد تک کامیاب نہیں ہوتے۔ ہاں یہ بات قابل ستائش ہے کہ شوکت نے اپنے ڈراموں میں چھوٹے چھوٹے مکالموں کا استعمال کر کے ریڈیائی ڈرامے کے اہم تقاضے کو پورا کیا ہے۔ زبان کے نقطہ نظر سے وہ بہت کامیاب ڈراما نگار ہیں لکھنؤ کی بیگمات کی زبان پر تو انہیں ملکہ حاصل ہے۔ لکھنؤ کا روزمرہ، ضرب المثل اور وہ ذخیرہ الفاظ جو لکھنوی تہذیب کے نمائندہ ہیں، ان کا استعمال برملا اور خوبصورتی سے کرتے ہیں۔ ان کے اکثر و بیشتر ڈرامے تیس جالیس منٹ کے ہوتے ہیں اور ان میں پلاٹ کی ترتیب، کردار کے نشیب و فراز اور مکالمے کی چستی اور فضا نگاری یا تاثر کی کشش ان کی فنی پختگی کی دلیل ہیں۔ انہوں نے ریڈیائی ڈرامے کے فنی تقاضوں پر بات کرتے ہوئے اپنی باریک بینی کا ثبوت ان لفظوں میں دیا ہے۔

”ڈرامے کی اصناف میں شاید ریڈیو ڈرامے سے زیادہ مشکل اور کوئی

صنف نہیں ہے۔ اسٹیج، یا اسکرین پر آپ کے کان سنتے ہیں اور

آنکھیں دیکھتی ہیں۔ کان آنکھوں کی اور آنکھیں کانوں کی مدد کر کے

آپ کو کچھ سمجھاتے ہیں۔ مناظر آپ کے سامنے ہوتے ہیں۔ ماحول آپ تلاش نہیں کرتے نہ آپ کو ٹولنا پڑتا ہے۔ بلکہ یہ سب کچھ آپ کے سامنے پیش کیا جاتا ہے مگر ریڈیو میں سوائے آواز کے ڈرامے کی نمائندگی کسی اور صورت سے نہیں ہو سکتی۔ اسی آواز کے اتار چڑھاؤ۔ مکالموں کی ترتیب، ڈور اور نزدیک کی آوازوں کی ترکیب سے آپ کا ذہن ایک اسٹیج تیار کرتا ہے اور اس پر آپ کی سماعت آپ کو وہ کھیل دکھاتی ہے جو آپ کی آنکھوں کے سامنے نہیں ہوتا“ ۳۶۔

شوکت نے اپنے ڈراموں کے متعلق یہ بھی کہا ہے کہ:

”میں نے ریڈیو ڈرامے کے لیے جس قدر بھی تمثیلیں لکھی ہیں ان سب میں اپنے مزاج کا رنگ غالب رکھنے کی کوشش کی ہے مگر مجھے اعتراف ہے کہ کہیں ڈرامائی ضرورتوں نے مجھے بجھا دیا ہے اور کہیں

ریڈیو کے حدود نے مجھ کو کھل کر کھیلنے سے باز رکھا ہے“۔ ۳۷۔

لیکن جہاں تک بحیثیت کردار ”منشی جی“ یا ”قاضی جی“ کے تخلیق کا مسئلہ ہے تو ایسا لگتا ہے کہ شوکت امتیاز علی تاج کے ”چچا چھکن“ کے کردار اور اس پورے سیریز سے متاثر نظر آتے ہیں۔ امتیاز علی تاج نے یہ سیریز ۱۹۳۰ء میں لکھنا شروع کی تھی اور چچا چھکن پر مسلسل کئی مضامین لکھے تھے۔ مثلاً چچا چھکن کی عینک، چچا چھکن نے تصویر ٹانگی، چچا چھکن نوچندی گئے چچا چھکن نے تیمارداری کی وغیرہ وغیرہ۔ اور تاج نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ چچا چھکن کا کردار انھوں نے ”Three Man in a Boat“ کے انکل پوجر سے متاثر ہو کر تخلیق کیا ہے۔ شوکت نے ۱۹۳۹ء سے ہی ایک بچوں کا پروگرام شروع کیا تھا جس میں وہ ”چاچا“ کا رول ادا کرتے تھے اور ہمایوں فرید ”بدھوں میاں“ یعنی ایک توتلے لڑکے کا کردار ادا کرتے تھے یہ پروگرام ۱۹۴۳ء تک نشر ہوتا رہا۔

مجموعہ ”غالب کے ڈرامے“ کے تمام ڈرامے ریڈیو پاکستان لاہور سے نشر کیے جا چکے ہیں۔ ان ڈراموں میں شوکت نے غالب کے اشعار کی پیروڈی بھی کی ہے اور موقع محل سے ان کا مناسب استعمال کر کے اپنی طباع ذہنیت کا ثبوت بھی دیا ہے۔ اس مجموعے میں سبھی ڈراموں کے پلاٹ میرزا کے اشعار سے تیار کیے گئے ہیں۔ مثلاً اس مجموعے کے پہلے ڈرامے میں ہی جب طلعت اپنے چچا زاد بھائی شکیل کی اوٹ پٹانگ باتوں سے تنگ آ کر اپنی خالہ زاد بہن نجمہ کے گھر چلی جاتی ہے اور وہیں رہنے لگتی ہے۔ لیکن شکیل کے سالگرہ کے موقع پر اپنے والد کے حکم کی

تعمیل کرنے کی غرض سے جب اسے اپنے چچا کے گھر جانا پڑتا ہے تو شکیل اسے دھیرے سے یہ شعر کہہ کر چھیڑتا ہے۔

میں بلاتا تو ہوں اُس کو گمراہ جذبہٴ دل

اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے

تقسیم ملک کے بعد پاکستان نے ”پاکستان ہمارا“ کے نام سے ریڈیو پروگرام شروع کیا۔ جو ہر روز شام ۸ بجے سے ۸.۳۰ تک لاہور سے نشر ہوتا تھا۔ اس پروگرام کا مقصد اصلاحِ معاشرہ اور مہاجرین کی امداد تھا۔ اس پروگرام کو دلچسپ بنانے کے لیے ایک مزاحیہ کردار بھی تخلیق کیا گیا جس کا نام ”قاضی جی“ رکھا گیا۔ یہ نام شوکت تھانوی نے رکھا تھا جو لکھنؤ والے نشی جی کا Extension معلوم ہوتا ہے۔ سید امتیاز علی تاج نے مجموعہ قاضی جی حصہ اول کے دیباچے میں ”قاضی جی“ کا خاکہ کچھ اس طرح مرتب کیا ہے۔

”ایک بر خود غلط قسم کے بزرگ‘ لکیر کے فقیر‘ پاکستان سے اس لیے نالاں کہ اس نے آپ کو بعض ادنیٰ آسائشوں سے محروم کر دیا ہے۔ لیکن ان تمام جائز و ناجائز مواقع سے فائدہ اٹھانے کے لیے کمر بستہ جو پاکستان کے معرض وجود میں آنے سے پیدا ہو گئے ہیں۔ غرض پرستی اور تن آسانی کے گئے گزرے عہد کی یادگار۔ ان تمام صفات سے کورے جو قومی و اخلاقی استحکام کی جان سمجھی جا سکتی ہیں۔ دخل در معقولات میں انتخاب کج بخشی میں لا جواب۔ غرض چھوٹی بڑی کمزوریوں کی ایک طرفہ معجون۔ بحیثیت مجموعی ایک ایسی شخصیت جن کے کھوکھلے پن کو بازار کا ایک عام شخص بھی پورے طور سے محسوس کر کے اپنی برتری کی لذت سے بہرہ اندوز ہو سکے۔ ان بزرگوار کو ’قاضی صاحب‘ کے نام سے یاد کرنے میں غالباً ”شہر کے اندیشے“ نے شوکت صاحب کی رہنمائی کی ہوگی“ ۳۸

یہاں پر وزیر آغا کا خیال نقل کرنا اس لیے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس سے شوکت کی فن کارانہ صلاحیت اور ان کا تخلیق کردہ کردار ”قاضی“ جی کی وسعتِ قلبی پر بہ یک وقت روشنی پڑتی ہے۔

”قاضی جی“ اردو ڈراما کے غالباً واحد بھرپور مزاحیہ کردار ہیں۔

دوسرے جہاں چچا چھکن کا دائرہٴ عمل محدود تھا وہاں قاضی جی

کو سارے شہر بلکہ سارے پاکستان کے مسائل سے دلچسپی ہے..... قاضی جی کے بارے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ یہ ڈرامے کتابی صورت میں کچھ ایسے دلچسپ نہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ قاضی جی کا کردار ایک بڑی حد تک آواز کے مد و جزر کا رہین منت ہے اور مائیکروفون سے ہٹ کر اس کی بہت سی خوبیاں غائب ہو جاتی ہیں لیکن یہ بات تو قریب قریب ہر ریڈیائی ڈرامے پر صادق آتی ہے کہ یہاں منظر اور کردار کو آواز ہی سے پیش کرنا پڑتا ہے۔ البتہ جس فن کارانہ انداز سے خود شوکت تھانوی نے قاضی جی کا پارٹ ادا کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تعریف بھی ہے اور ایک حد تک قاضی جی کی مقبولیت کا باعث بھی۔“ ۳۹

تاج نے قاضی جی کی شخصیت کے تار و پود اور اس کے اندر پوست مقصد کی طرف بخوبی اشارہ کیا ہے۔ دراصل اس سیریز کا مقصد بالعموم پاکستانیوں اور بالخصوص مہاجروں کی حوصلہ افزائی کرنا تھا۔ لیکن وزیر آغا نے اس پہلو کے علاوہ قاضی جی کی ڈرامائی حقیقت نگاری اور شوکت کی فن کارانہ لیاقت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

شوکت نے یہ سیریز ۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۳ء تک لکھی۔ یہ پروگرام لاہور، کراچی اور راولپنڈی کے ریڈیو اسٹیشنوں سے پیش کیا گیا۔ شوکت ”قاضی جی“ کا رول بھی ادا کرتے تھے۔ قاضی کی بہن ”زبیدہ“ کا کردار بیگم خورشید حفیظ جالندھری ادا کرتی تھیں اور قاضی جی کی بیوی کا رول، موہنی داس جو بعد میں موہنی حمید ہو گئیں ادا کرتی تھیں۔ یہ سیریز سات سال تک ہفتے میں ایک مرتبہ پیر کی شام ۸ بجے سے ۸.۳۰ بجے تک نشر ہوتی رہی۔ انہیں دنوں شوکت تھانوی نے ایک اور پروگرام ”خالہ جان“ کے نام سے لکھنا شروع کیا۔ یہ فیچر کی صورت میں نشر کیا جاتا تھا۔ اور اس میں خالہ جان کا رول فلم ایکٹرس بے ادا کرتی تھیں۔ خالہ جان کی بھانجی کا کردار بیگم خورشید بھاتی تھیں اور شوکت تھانوی ایک بے روزگار نا اہل شادی کا امیدوار لڑکے کا رول کرتے تھے۔ جو خالہ جان کی بھانجی سے شادی کرنا چاہتا ہے۔

شوکت کی خوبی یہ تھی کہ وہ عورتوں کا پروگرام لکھتے وقت نسائی لہجہ اور بیگماتی محاوروں کا خوب خوب استعمال کرتے تھے۔ اور ضرورت پڑنے پر وہ عورت کی آواز میں صداکاری بھی کرتے تھے۔ وہ نہ صرف ایک اچھے صداکار تھے بلکہ فلم ’گلناز‘ میں نواب دلشاد کا رول ادا کر کے انہوں نے یہ بھی ثابت کیا کہ وہ اچھے اداکار بھی ہیں۔ انہوں نے

نواب دلشاد کا کردار اس کمال کے ساتھ پیش کیا کہ لکھنؤی نوابوں کی تصویریں پاکستان میں متحرک ہو اٹھیں۔ شوکت نے 'گلنار' کے مکالمے بھی لکھے تھے۔

سنی سنائی منشی جی، قاضی جی اور غالب نے کہا، کی طرح ہی 'کھی کھی' اور مجھے خرید لو کے ڈرامے بھی مزاح و طنز کی آمیزش کے معیاری نمونے پیش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر 'برلن کا اسپتال' کو ہی لیجئے۔ یہ ڈراما بظاہر ڈاکٹروں پر طنز معلوم ہوتا ہے لیکن اس کے باطن میں ایک ایسا سائزر چھپا ہے جو ملک کی انتظامیہ اور معاشرے کے نمائندہ اشخاص کے چہرے سے نقاب اٹھا کر انہیں کسمانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ مثال ملاحظہ کریں:

ڈاکٹر۔ اس کو کیا ہوا ہے؟

بوائے۔ حضور اس کی آنکھیں خراب ہیں۔

دوسرا مریض۔ میری آنکھیں بالکل ٹھیک ہیں۔ میں سب کچھ دیکھ سکتا ہوں۔ میں دیکھ رہا ہوں کہ یہ اسپتال ہے۔ یہ گھڑی لگی ہے۔ اس میں آٹھ بج کر تین منٹ ہوئے ہیں۔ یہ ڈاکٹر ہیں ان کا یہ چشمہ ہے۔ ڈاکٹر۔ پھر تمہاری آنکھوں میں اور کیا خرابی ہے۔

دوسرا مریض۔ کوئی خرابی نہیں میری آنکھوں میں اچھی خاصی روشنی ہے۔ مجھے کبھی چشمہ تک کی ضرورت نہیں ہوئی۔ میں فاصلے کی چیزیں بھی دیکھ سکتا ہوں اور نزدیک کی بھی۔ مہین سے مہین چھاپے کی عبارت پڑھ سکتا ہوں۔

ڈاکٹر۔ یہ تو سب ٹھیک ہے مگر پھر کیا بات ہے؟

بوائے۔ حضور رپورٹ یہ ہے کہ اس نے دشمنوں کے فوجی افسر کی تصویر دیکھ کر کہا تھا کہ یہ صورت سے شریف اور راہ راست پر معلوم ہوتا ہے اور ہمارے کمانڈر کی تصویر دیکھ کر کہا کہ صورت سے ظلم برستا ہے۔

ڈاکٹر۔ اوہو۔ یہ تو بہت بڑی آنکھوں کی بیماری ہے۔ آنکھوں کی پتلیوں نے غلط چیزیں دیکھنا شروع کر دی ہیں اور یہ اندھے ہو جانے کی علامت ہے۔

ان مکالموں کی تہہ داری اور ان کا اختصار موضوع اور فن دونوں کے تقاضوں کی تکمیل کرتے ہیں۔ شوکت اپنے بیشتر ڈراموں کے مکالموں میں دو کرداروں کے بیچ تسلسل بڑی عمدگی سے قائم کرتے ہیں۔ اس تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے وہ پہلے کردار کے مکالمے کے آخری الفاظ دوسرے کردار کے مکالمے کے ابتدائی الفاظ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شوکت کی مذکورہ خوبیوں کے علاوہ چند کمزوریاں بھی ہیں۔ ان کی کمزوری یہ ہے کہ ان کے کرداروں کے آداب و اطوار ایک سے ہوئے ہیں۔ بیشتر کردار ایک ہی نوع کے محاورے اور روزمرہ استعمال کرتے

ہیں۔ یہاں تک کہ ان کا زاویہ نگاہ اور اندازِ فکر بھی ایک ہی جیسا ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے مسائل کا حل بھی ایک ہی طریقے سے تلاش کرتے ہیں۔ ان کے بیشتر کردار خامیوں کا مرقع ہوتے ہیں اور اپنی غلطیوں پر قہقہے لگاتے ہیں۔ یہاں تک کہ منشی جی اور ان کی بیوی عقل مند ہونے کے باوجود احمقانہ حرکتیں کرتے نظر آتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ رشید احمد گوریچہ شوکت کے ڈراموں کا محاکمہ کرتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ:

”شوکت نے ہمیشہ زندگی کا روشن رخ پیش کیا ہے۔ جانے کیوں ساری عمر وہ زندگی کے تاریک رخ سے گھبراتے رہے ہیں۔ زندگی صرف ہنسی مذاق اور ٹھٹھا ہی نہیں ہر مشکل کو ہنسی مذاق میں اڑا دینا تو ایک فراری ذہن کا کارنامہ ہی ہو سکتا ہے۔“^{۲۰}

لیکن ڈاکٹر سعید مرتضیٰ زیدی نے شوکت کے موضوعات کا محاکمہ کرتے ہوئے اس کے برعکس نکتہ پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

”شوکت تھانوی اپنے ڈراموں میں معاشرتی مسائل زیر بحث لا کر ان مسائل کو ختم کرنے کے آرزومند نظر آتے ہیں۔ لکھنؤ ریڈیو سے انہوں نے جتنے ڈرامے پیش کیے ان میں جہاں جہاں ان مسائل کی جھلک نظر آتی ہے۔ اصل مقصد تفریح طبع تھا، لیکن جب لاہور ریڈیو سے ’پاکستان ہمارا‘ اور ’قاجی جی‘ کے سلسلے کے ڈرامے پیش کیے تو ان کے مقاصد واضح تھے۔ مہاجرین کا مورال بلند کیا جائے، ان کی مدد کی جائے، ان کی قربانیوں کا احساس کیا جائے اور اپنے نوزائیدہ ملک کی ترقی و ترویج کے لیے ہر ممکن کوشش کی جائے۔ قاضی جی میں رفتہ رفتہ مسائل نے ایک پھیلاؤ اختیار کر لیا۔ چور بازاری، رشوت، اقربا پروری اور سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی زندگی کے اہم مسائل کو بھی قابلِ توجہ سمجھا جانے لگا۔“^{۲۱}

یہ دونوں خیالات اپنی جگہ درست لیکن شوکت کے اس کارنامے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے ریڈیو ڈراما کے ذریعے اردو ادب کو کئی مستقل کردار دیے جنہیں بھلا پانا ناممکن تو نہیں لیکن مشکل ضرور ہے۔ ان میں منشی جی ’قاضی جی‘ اور ’خالہ جان‘ کے کردار سرفہرست ہیں۔

میرزا ادیب:

میرزا ادیب بنیادی طور پر رومانی تخلیق کار ہیں۔ وہ بہ یک وقت شاعر، افسانہ نگار، صحافی، اور ڈراما نگار کی حیثیت سے مقبول ہیں، ان کی ۹۴ کتابیں منظر عام ہو چکی ہیں۔ ان میں تصانیف، تالیفات، مرتبات، اور تراجم ہیں۔ علاوہ ازیں ان کا تعلق ریڈیو سے بھی رہا۔ میرزا ادیب ۱۹۳۴ء میں پنجاب یونیورسٹی سے بی۔ اے کی ڈگری حاصل کرنے کے بعد ۱۹۳۶ء میں حکیم احمد شجاع کے مشورے اور چودھری برکت علی کی خواہش پر ان کے رسالے ”ادب لطیف“ کے مدیر ہو گئے۔ یہیں سے ان کی صحافتی اور ادبی زندگی کا آغاز ہوا۔ ”ادب لطیف“ میں لکھے گئے ان کے افسانے سے انہیں بے پناہ شہرت ملی۔ یہ افسانے تین جلدوں میں ترتیب دئے گئے۔ ۱۔ صحرا نورد کے خطوط ۱۹۴۰ء۔ ۲۔ صحرا نورد کے رومان ۱۹۴۲ء۔ ۳۔ صحرا نورد کا نیا خط ۱۹۷۶ء۔ میرزا ادیب ۱۹۴۱ء میں ایوب خاں (دلیپ کمار کے بڑے بھائی) کی ایماں پر بمبئی چلے گئے اور ہفت روزہ ”مصور“ کے ایڈیٹر مقرر ہوئے، ان سے پہلے ”مصور“ کی ادارت منٹو سنبھالتے تھے۔ لیکن جلد ہی لاہور واپس چلے گئے۔ اور اختر اورینٹی کے اسرار پر آل انڈیا ریڈیو میں اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے وابستہ ہو گئے۔ بعد ازاں دوبارہ ۱۹۴۸ء سے ۱۹۶۵ء تک ”ادب لطیف“ کی ادارتی ذمہ داری سنبھالتے رہے۔ ۱۹۶۷ء میں وہ ریڈیو پاکستان سے منسلک ہو گئے اور ۱۹۷۴ء میں ریڈیو کی ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد روزنامہ ”نوائے وقت“ لاہور کے لئے ”ازکار و افکار“ کے عنوان سے کالم لکھتے رہے۔ ان کے ڈرامائی مجموعے دورِ ج ذیل ہیں، اور کبھی ایک بابی ڈراموں کے مجموعے ہیں جو ریڈیو سے نشر ہوتے رہے۔

۱۔ آنسو اور ستارے ۱۹۵۳ء ۲۔ لہو اور قالین ۱۹۵۵ء ۳۔ ستون ۱۹۵۷ء

۴۔ فصیل شب ۱۹۶۱ء ۵۔ پس پردہ ۱۹۶۷ء ۶۔ خاک نشیں ۱۹۷۵ء

۷۔ شیشہ و سنگ ۱۹۷۹ء ۸۔ پاکستان کو سلام ۱۹۸۴ء۔ ۹۔ اجالوں کی گود میں ۱۹۸۵ء

میرزا کے مکمل ڈراموں میں ”شیشے کی دیوار ۱۹۶۲ء“ اور ”ماموں جان اور ماموں جان ۱۹۶۸ء“ مقبول ترین ڈرامے ہیں جو بارہا اسٹیج ہو چکے ہیں۔ میرزا نے ”مٹی کا دیا“ کے نام سے خود نوشت بھی تحریر کی ہے۔ ۴۲

خلیل الرحمن اعظمی نے میرزا ادیب کی ڈراما نگاری کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”ایک ایکٹ کے ڈراموں کو مقبول بنانے میں سب سے زیادہ ہاتھ میرزا

ادیب کا ہے۔ ابتدا میں ان کے ڈراموں میں بھی ان کے افسانوں کی طرح

رومانیت اور جذباتیت کا عنصر غالب تھا لیکن بعد کو انہوں نے بہت

سے ڈراموں میں حقیقت نگاری کا حق ادا کر دیا۔ میرزا ادیب عام طور

پر گھریلو زندگی سے اپنا مواد لیتے ہیں اور اس کی تہ سے کوئی ایسا نفسیاتی نکتہ نکالتے ہیں جس کی بنیاد پر ڈرامائی تاثیر پیدا کی جاسکے۔ ان کا سب سے عمدہ ڈراما ”سمندر کا دل“ ہے جو ایک ماں کے کردار کی عکاسی کرتا ہے۔ ”بچہ گاڑی“، ”بہن“، ”یوں بھی ہوتا“، ”سیکریٹری“ اور ”فن کار“ بھی میرزا ادیب کے موثر ڈرامے ہیں۔“ ۴۳

بقول پروفیسر شیدا احمد گوریجہ:

”میرزا ادیب ایک بای ڈراموں میں مجتہد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے ایک بابی ڈراموں کو نئے آب و رنگ سے سنوارا اور اس میں معنی خیز اضافے کئے۔ میرزا ادیب کے نزدیک ان کے بہترین نمائندہ ڈراموں میں ”لہو اور قالین“، ”سحر ہونے تک“، ”دو اجنبی“، ”حویلی“، ”خواب گریز پا“، ”شیشے کی دیوار“ اور ”فنکار“ شامل ہیں۔ یہ ایسے ڈرامے ہیں جن سے ان کی شخصیت اور نظریات کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔“ ۴۴

میرزا ادیب نے سیکڑوں کی تعداد میں ایک بابی ڈرامے تخلیق کئے۔ چونکہ ان کا تعلق براہ راست ریڈیو سے تھا لہذا ان کے تقریباً سبھی ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوئے اور اپنی معنویت اور سنجیدگی کی وجہ سے مقبول و معروف بھی ہوئے۔ میرزا کے ڈراموں کے مطالعے سے جن نکات پر روشنی پڑتی ہے ان میں انسانی رشتوں کی اہمیت، انسان کی ذہنی پیچیدگی نیز نفسیاتی الجھنیں، خارجی مسائل کا باطن پر پڑنے والا اثر، زندگی کے مختلف شعبہ ہائے (خواہ اس کا تعلق کسی بھی مشغلے یا روزگار سے ہو) میں ہر ہر قدم پر مشکلات اور استحصال سے جو جھٹا انسان میرزا ادیب کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔ میرزا کے ڈراموں میں ایک بات اور جو قدر اہم ہے وہ ہے کرداروں کی نفسیات، نظریے کے لحاظ سے میرزا ادیب فرائڈ اور ژونگ کے قریب دکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی کار فرمائی کے علاوہ نامکمل خواہشات کی تکمیل کا رویہ اور ناکامی کا المیہ ان کے بیشتر کرداروں کا شناخت نامہ بن جاتا ہے۔ مثلاً ”بچہ گاڑی“ کا جلد ساز سراج ہو یا ”رقص شرر“ کا موسیقار شہاب یا ”غزالہ“ کی کلثوم ہو یا ”انصاف کہاں ہے“ کا اسٹیج آرٹسٹ اسحاق رضوی، ”پرچھائیں“ کی ناہید ہو یا ”دستک“ کا ڈاکٹر زیدی یا پھر ان کے مقبول ترین ڈرامہ ”لہو اور قالین“ کا مصور اختر اور نیازی ہوں۔ کرداروں کی نفسیات سے قطع نظر ڈرامے اور بالخصوص ریڈیو ڈرامے کے فنی مراسم کو ملحوظ رکھا جائے تو میرزا ادیب کے ڈرامے ریڈیو کے تقاضوں کی بھرپور تکمیل کرتے نظر آتے

ہیں۔ ان کے ڈراموں کے موضوعات ہم عصر زندگی اور معاشرے کی عمومیت کا محاکمہ تو کرتے ہی ہیں علاوہ ازیں ایقان و امکان کے سبھی درپچے واکر کے حال و ماضی و مستقبل کی صدائے جرس بھی ثابت ہوتے ہیں۔ میرزا ادیب کے ڈراموں کے قدرِ معروضی محاکمے سے دلیل پیش کی جائے تو دعوئے کو استحکام بہم پہنچایا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ”بچہ گاڑی“ میں ایک غریب باپ کو اپنی نامکمل خواہشات کی تکمیل کا سب سے پاکیزہ ذریعہ اپنے بیٹے کی خواہش کی تکمیل کے جذبے کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ”خواب گریزا“ میں ماں کے اعتماد کی بے قرار سمندر میں انصاف کی لہروں کو زندگی بخشی گئی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر جب ماں کو اپنے بیٹے سلیم کی ایک طوائف سے عشق کی کہانی اور اس طوائف کے دوسرے عاشق کے قاتل یعنی سلیم کی وحشیانہ حرکت کی خبر ہوتی ہے تو بلا تامل ماں کی شخصیت مادرِ انصاف کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور سلیم کو قانون کے حوالے کرنے میں قطعی گریز نہیں کرتی۔ ”رقصِ شرر“ ایک خالص نفسیاتی ڈرامہ ہے۔ یہ ڈرامہ جہاں فنونِ لطیفہ کی اہمیت کو مکالموں میں پرونے کا فریضہ انجام دیتا ہے وہیں ان کی سحر انگیزی کے انسانی ذہن و دل پر مرتب ہونے والے اثرات کا علامیہ بھی ہے۔ شہاب جو خود ایک موسیقار ہے، اپنے شاعر دوست سہیل کی نظم کی خاتون کردار سے اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ اسے یہ تک ہوش نہیں رہتا کہ نظم کی حسین کردار خالصتاً تخیلی تخلیق ہے، اور شہاب نیم مجنونانہ کیفیت میں اس حسینہ کو تلاش کرنے نکل پڑتا ہے جس کا نام ریحانہ ہے۔ ڈراما ”غزالہ“ میں غزالہ کا کردار بھی خالص فرضی کردار ہے جو ایک مکتوب نگار کی حیثیت سے تجسیم اختیار کرتا ہے لیکن دراصل اس کی کوئی حقیقت نہیں ہے بلکہ اس کے پردہ پشت ایک دوسرے کردار کی شخصیت عمل پیرا ہے۔

”غزالہ“ میں ایک عورت کی اپنے شوہر کے متعلق تشکیل کی ذہنیت کا محاکمہ بھی کیا گیا ہے۔ صفیہ اپنے شوہر احمد پر غزالہ نام کی ایک لڑکی کے خطوط کو بنیاد بنا کر شک کرتی ہے، جو احمد کے نام سے لکھے گئے ہیں۔ شک کی مرض میں مبتلا صفیہ کی طبیعت نازک سے نازک تر ہو جاتی ہے تو اس کی خالہ اور خالہ زاد بہن کلثوم اس کی تیمارداری کے لیے آتی ہیں۔ ڈرامے کی اصل ٹریجڈی یہ ہے کہ دراصل کلثوم ہی غزالہ ہے جو اخیر میں منطق و دلیل کے ذریعے صفیہ کو مطمئن کر کے اپنی اصلیت بتائے بغیر واپس لوٹ جاتی ہے۔ ”حویلی“ ایک جاگیردار کی مجبوریوں بلکہ اپنی دیرینہ وقار کو زندہ و تابندہ رکھنے کی کاوشوں کا درد انگیز مظاہرہ ہے جو آخر کار وقت کے نشیب کا ہم سفر بننا منظور نہیں کرتا بلکہ خود کشی کو اپنے فرائز کی بحالی کا ذریعہ بنا لیتا ہے۔ ”ستون“ ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے مشترکہ پر یوار کی زندگی اور مسائل کی پُر سوز صداکاری ہے۔ اس ڈرامے میں گھر کے کھیا کو استعارتاً ستون قرار دیا گیا ہے جس پر کنبے کے سبھی افراد کی دیوارِ زیست کھڑی ہے۔ اس کے گرنے کے بعد پورے کنبے کے مسمار ہونے کی آواز سنائی دیتی ہے۔ ”انصاف کہاں ہے“ میں میرزا ادیب نے ایک آرٹسٹ کی نارسایوں اور دہری شخصیت جیتے رہنے کے کرب کو زبان

عطا کی ہے۔ اس ڈرامے میں تضاد و کشمکش کا محور اسحاق رضوی کی شخصیت ہے۔ اسحاق رضوی اور اس کے اندر بسنے والے آرٹسٹ کے درمیان چل رہی جنگ میں آخر کار جیت اسحاق رضوی کی ہوتی ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ یہ ہے کہ: اسحاق رضوی ایک گم نام اور منہوق الحال اسٹیج آرٹسٹ ہے جو دوستوں کے اصرار پر ڈرامہ ”عدلی جہانگیری“ میں جہاں گیر کا کردار ادا کرتا ہے۔ جب ڈراما شروع ہوتا ہے تو دربار کے وزراء، امراء اور دیگر اہم عہدیداران اپنے قیمتی لباس میں ملبوس نظر آتے ہیں جب کہ جہانگیر کی آمد فقیرانہ لباس میں ہوتی ہے اور وہ اپنی رعایا کو عدل و انصاف دے دے کے بجائے خود ڈرامے کے سامعین سے اپنے لئے انصاف کی گہار کرتا ہے۔ اس طرح اسٹیج پر جہانگیر کا کردار نبھانے والا اسحاق رضوی اپنی شخصیت کو عدم تکمیل کی جانب رواں دواں تو کرتا ہی ہے ساتھ ہی ساتھ فکشن کے بجائے اپنی حقیقت کو بروئے کار لاتا ہے۔ اسحاق رضوی کے کردار کے پیچ و خم اور طرح داری اسے ایک مکمل اور جاندار نمائندے کی حیثیت دلاتی ہیں۔ ”پرچھائیں“ ایک شادی شدہ عورت ناہید کی باطنی کشمکش پر مشتمل ڈرامہ ہے۔ وہ نیند میں چلنے کی عادی ہے اور تصوراتی سطح پر ایک اندیکھے شخص کو اپنا محبوب تسلیم کرتی ہے۔ نفسیاتی مریضہ ہونے کی وجہ سے ایک مرتبہ اُسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کا محبوب اسے دریا کے کنارے بلارہا ہے وہ نیند میں دیوانہ وار بھاگنا شروع کرتی ہے اور اپنے گھر کی دیوار سے ٹکرا کر پوری طرح بے ہوش ہو جاتی ہے۔ اس ڈرامے میں تخیل اور حقیقت کے درمیان تصادم کا چابکدست محاکمہ کیا گیا ہے۔ ڈراما ”نہ نہ نہ“ معاشرے کے رشوت خور نظام کے موضوع کا احاطہ کرتا ہے تو ڈراما ”دروازہ“ سیاسی لیڈروں کے کھوکھلے وعدے، سبز باغ دکھانے کی پالیسی اور حکومت کے فریب زدہ عمل کی روداد سناتا ہے۔ ڈراما ”دستک“ پریم چند کی کہانی ”منتر“ کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ ڈرامے کا پلاٹ ڈاکٹر زیدی کی شخصیت اور عمل کے ارد گرد گھومتا ہے۔ ڈاکٹر زیدی ”دستک“ کا مرکزی کردار ہے جو اپنی مصروف زندگی کے باعث ایک بوڑھے شخص کے پوتے کا علاج کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ ڈاکٹر زیدی کا مسئلہ یہ ہے کہ انہیں روز اپنے دروازے پر ایک دستک سنائی دیتی ہے گویا وہ نفسیاتی یا روحانی مرض میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ ان کا علاج ڈاکٹر برہان کرتے ہیں اور دورانِ علاج بیماری کی نوعیت اور ان کے ذہن میں گونجنے والی دستک کی تفصیل جاننے کے بعد بتاتے ہیں کہ وہ معمر شخص میرے والد تھے اور بیمار بچہ میرا بیٹا تھا جو مر چکا ہے۔ اس امر کو جاننے کے بعد ڈاکٹر زیدی ششدر ہو جاتے ہیں اور عالمِ تحریر میں مبتلا ہو کر بس ڈاکٹر برہان کو دیکھتے رہتے ہیں جو انہیں رو بہ صحت کرنے کے لیے دن و رات کی تمیز مٹا چکا ہوتا ہے۔

نفسیاتی پیچیدگی، آرٹ اور مشاغل (profession) کے استحصال کے محاکمے کے بعد میرزا ادیب جس نکتے کی وجہ سے اہم اور ممتاز نظر آتے ہیں وہ انسانی رشتے کی مختلف نوعیتوں کا محاسبہ ہے۔ میرزا ادیب کے ڈراموں

میں ماں، بہن، بھائی اور اس قبیل کے رشتوں کی عظمت کے علاوہ ایک شخص کا دوسرے شخص سے انسانیت کی بنا پر قائم ہونے والے رشتے کا قدر باریک محاکمہ بھی ان کی تخلیقی زاویے کا پتہ دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں میرزا ادیب کے ڈراموں میں امکان بلکہ ذہنی مفروضے کو ایقان یا عملی زندگی کا حصہ بنانے کے خالص نفسیاتی رویے کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً ”خواب گریزا“، ”سوتیلی ماں“، ”سمندر کا دل“، ”مادر قوم“ وغیرہ ماں کے رشتے کا محاکمہ کرتے ہیں۔ ”خواب گریزا“ کی ماں کی طرح ہی میرزا ادیب کے تاریخی ڈرامے ”مادر قوم“ میں بھی ماں اور انصاف کے رشتے کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ سلطنت عثمانیہ کی ملکہ کو سم سلطان اس ڈرامے کا مرکزی کردار اور شہزادہ سلطان ابراہیم کی ماں ہے۔ شہزادے ایک طوائف ہما خانم کے عاشق ہیں۔ جب یہ راز سلطنت کے وزیر اعظم احمد پاشا پر فاش ہوتا ہے تو وہ سلطان ابراہیم کو اس نازیبا حرکت سے بعض رہنے کی گزارش کرتا ہے لیکن سلطان ابراہیم ہما خانم کی باتوں میں آکر وزیر اعظم احمد پاشا کو قتل کر دیتا ہے۔ دربار شاہی میں جب ملکہ کو سلطان کی حقیقت سے آشنائی ہوتی ہے تو وہ اپنے بیٹے سلطان ابراہیم کو رعایا کے حوالے کر دیتی ہے اور یہ اعلان کرتی ہے کہ قوم شہزادے کو جو چاہے سزا دے۔ اس ڈرامے میں بھی ملکہ کو سم سلطان ایک عورت یا ایک ماں سے الگ ہو کر ایک ملکہ کی حیثیت سے اپنے بیٹے کو سزا دینے کا حکم دیتی ہے۔ بہ اس ”خواب گریزا“ کی ماں بھی انصاف کے تقاضے کو ملحوظ رکھتی ہے اور مادر قوم کی ملکہ بھی۔ اسی طرح ”سمندر کا دل“ میں زندگی کی حقیقت اور قدرت سے قدر نرم نرم لہجے میں شکوہ کرنے والی ماں حُناں ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو غم اور خوشی کی لہروں میں کبھی ڈوبتی اور کبھی ابھرتی نظر آتی ہے۔ حُناں انسان کی اس مخصوص خاصیت بلکہ فطری طور کی علامیہ بن جاتی ہے کہ انسان کس طرح ایک موہوم امید کو آرزوؤں کی قدیل روشن کر کے زندگی کا جز بنانے کی کوشش کرتا ہے اور وقت کی آندھی اس قدیل کو کیونکر بجا دیتی ہے۔ کچھ اسی طرح کے عمل میں منہمک حُناں اپنے بیٹے کی پرورش کرتی ہے، اس کی شادی کرتی ہے اور اس کے اچانک انتقال کے بعد اپنے پوتے میں وہ سب کچھ دیکھنے کی سعی کرتی ہے جو اپنے بیٹے میں نہیں دیکھ سکی تھی لیکن پوتا بھی غیر متوقع طور پر موت کے آغوش میں چلا جاتا ہے۔ اس کاری ضرب کے باوجود حُناں کا یہ کہنا کہ:

”ماں کا دل تو ایک سمندر ہوتا ہے جس میں دکھوں اور غموں کے ہزاروں

پہاڑ چپ چاپ سما جاتے ہیں۔ کیا کریں زندہ تو رہنا ہی پڑتا ہے، صبر تو

کرنا ہی پڑتا ہے، قدرت کا کارخانہ تو اسی طرح چلتا ہے۔“

حُناں کے رجائی نقطہ حیات کو استحکام بخشتا ہے۔

ریوتی سرن شرما:

ریوتی سرن شرما کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ ”دشمن“ کے نام سے ۱۹۶۱ء میں شائع ہوا۔ علاوہ ازیں دیوناگری میں ان کے تین مجموعے بالترتیب شائع ہوئے۔

(۱) پتھر اور آنسو۔ نیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۶۰ء

(۲) آگ راکھ اور روشنی۔ آتمارام اینڈ سنس، دہلی، ۱۹۶۳ء

(۳) تمہارے غم میرے ہیں۔ پرکاش مندر، نئی دہلی، ۱۹۷۶ء

ریوتی سرن شرما کے مقبول و مشہور ریڈیائی ڈراموں میں ”دشمن“ انسان، آنسو، نغمے کی موت، کرسمس کی ایک رات، سو جانے دو، ایک لمحہ پہلے، ابھاگن، مجھے جینے دو، اتار چڑھاؤ، روشنی، اندھیرا اجالا، پتھر اور آنسو، ایک تارا، ڈاکٹر بیوی، کل، اماؤس کا اندھکار، پھول اور چنگاری، آگ اور راکھ، چراغ کی لو، آرزو ہی آرزو، زہر کا کوئی رنگ نہیں، زندگی جو موت ہے، زندگی ختم نہیں ہوتی، تمہارے غم میرے ہیں اور زبردستی کی شادی اپنے فنی برتاؤ اور موضوعاتی نیرنگی کی بنا پر اہمیت کے حامل ہیں۔

ریوتی سرن شرما نے جہاں ریڈیائی ڈرامے کے فنی لوازمات سے اپنی پختہ وابستگی کا ثبوت دیا ہے وہیں اچھوتے موضوعات اور قدرے دلچسپ مکالموں کے ذریعے ریڈیو ڈرامے کی خصوصیات اور مناسب ضرورتوں کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ریوتی کے ڈراموں کے کردار اپنی ذہنی پیچیدگی اور نفسیاتی الجھنوں کی بنا پر سامع کے ذہن میں ہر لمحہ سوالیہ نشان قائم کرتے رہتے ہیں۔ یہ ڈرامے سامع کی نفسیات کو اپنے کرداروں کی نفسیات بنانے میں کامیاب نظر آتے ہیں اور بعض اوقات ان ڈراموں کے کرداروں کی نفسیات سامع کا مسئلہ بن جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کرداروں کے مسائل سماج یا فرد کے معاصر مسائل کے نمائندہ ہو جاتے ہیں۔ اور سامع یہ سمجھتا ہے کہ یہ مسائل ان کی اپنی ذات سے متصل ہیں۔ اسی طرح ریوتی کے تخلیقی سروکار معاصر انسان کی ذاتی اور معاشرتی زندگی سے سروکار تو رکھتے ہی ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ ڈرامے ہندو پاک رشتے کی تلخ و شیریں موضوع کا احاطہ کرتے ہیں اور کچھ ڈرامے Establishment کے خلاف احتجاجی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ گویا ریوتی کے ڈرامے اپنے موضوعاتی دائرہ کار کے لحاظ سے عہد آفرینی کا سرگرم عملی نمونہ ہیں۔ ان کے ڈراموں کی تعمیر میں جذبات کا بھی بڑا دخل نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر آنسو اور نغمے کی موت کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

ریوتی سرن شرما کی فنی بصیرت اور ذہنی پختگی کا احتساب کرتے ہوئے کرشن چندر نے لکھا ہے۔

”ڈرامانگار کا یہ پہلا فرض ہے کہ وہ ادنیٰ بات کو اتنی

صفائی اور دلچسپی سے کہہ جائے کہ اسے ایک ایسا
 ذہن بھی قبول کر لینے کو تیار ہو جائے جو اپنے تصورات
 اور اعتقادات کے اعتبار سے غیر معمولی نہ ہو۔ بات کو
 اس طرح پیش کرنے کا اور پیش کر کے قائل کر دینے کا
 ڈھنگ ریوتی کو بہت آتا ہے۔“ ۴۵

ادق مسائل کے علاوہ ریوتی نے عام سماجی مسئلوں یعنی ذات پات کی تفریق، میاں بیوی کے درمیان نوک
 جھونک، بے جوڑ کی شادی، اور اسی طرح کے مختلف النوع روزمرہ کی زندگی کے واقعات کو اپنے ڈراموں کا موضوع
 بنایا ہے۔ ان کا ڈراما ’پتھر کے آنسو‘ Inter cast marriage اور اس کے مسائل کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ پتھر ایک
 باپ کے فنڈ امینٹل فکر کی علامت ہے اور آنسو کے سرِ بچ الا اعتقادی کا۔ آخر کار ڈرامے کا انجام آنسو کی فتح پر ہوتا
 ہے۔ مجموعی طور پر یہ ڈراما اپنی فضا بندی، صوتی اثرات اور جاندار مکالمے کے علاوہ ایک باپ کی نفسیاتی تہ داری کی
 بنا پر بہت کامیاب ڈراما ہے۔

”اتار چڑھاؤ“ میں بھی ان کا سروکار انسانی نفسیات سے ہے لیکن اس ڈرامے کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں
 ایک نہایت غیر متوقع اور قدرے اچھوتا Treatment کا مظاہرہ ہے اس ڈرامے میں عورت اور مرد کے رشتے کو
 بالکل نئے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں عورت کو مرد کا یا بیوی کو شوہر کا استحصال کرتے دکھایا گیا ہے۔ جو کم از کم
 اردو ڈرامے میں خال خال نظر آتا ہے۔ اتار چڑھاؤ کی کہانی دو مرد اور دو عورتوں کے درمیان پروان چڑھتی ہے۔
 اس کا ایک کردار شیلندر جو ایک مصور ہے اور اس کی بیوی الا ایک موسیقار۔ شادی سے پہلے شیلندر عورت کو دیوی مانتا
 ہے لیکن شادی کے بعد اپنی بیوی الا کے رویے سے تنگ آ کر وہ عورت ذات سے نفرت کرنے لگتا ہے۔ لہذا شیلندر
 اپنے دوست شیاام کو بھی بدگمان کرتا ہے کہ عورت ناقابل یقین اور مرد کو برباد کرنے والی ذات ہے۔ نتیجتاً شیاام بھی اپنی
 بیوی گسٹم سے نفرت کرنے لگتا ہے۔ گسٹم شیاام کی منفی تبدیلی، خشک اور بعض اوقات حیوانی رویے سے بیزار ہو جاتی ہے
 اور اسے زندگی میں دلچسپی نہیں رہتی آخر کار وہ خود کو نذر آتش کر دیتی ہے۔

”اتار چڑھاؤ“ میں صرف چار کردار، مختصر اور معنی خیز مکالمے اور صوتی باریکی کا مناسب استعمال کیا گیا
 ہے۔ یہ ڈراما اپنے اچھوتے موضوع اور مخصوص فنی رویے کی بنا پر ریڈیو کے نمائندہ ڈراموں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

’ڈاکٹر بیوی‘ ایک ہلکا پھلکا مزاحیہ ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں سریش کی بیوی رانی ایم۔ بی۔ بی۔ ایس سال
 آخر کی طالبہ ہے جو ضرورت سے زیادہ مستعدی سے کام لیتی ہے۔ وہ امراض کے متعلق بعض اوقات بجا اور بعض دفعہ

بے جا طور پر سوچتی رہتی ہے۔ ریوتی سرن شرمانے رانی کے اسی نفسیاتی الجھن کو محور بنا کر بڑا سنجیدہ مزاح پیدا کیا ہے۔ ریوتی نے اپنے کئی ڈراموں میں مذہب کے متعلق انسان کے تشکیلی رویے کو موضوع بنایا ہے، اس نوع کے ڈراموں میں ”انسان“ اور ”آرزو ہی آرزو“ قابل ذکر ہیں۔ ”آرزو ہی آرزو“ دراصل آدمی کی خواہشات اور تکمیل خواہشات میں سرگرداں کرداروں کی نفسیات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں مختلف طبقے مشاغل اور مذاہب کے لوگ اپنے اپنے طریقے سے اپنی اپنی خواہشات کی تکمیل کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ایک مندر کا پجاری زندگی کی دنیاوی نعمتوں اور آسائشوں سے مسرور ہونے کی خاطر جنت میں جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ کیونکہ اسے دنیاوی عیش و عشرت کے سبھی ذرائع میسر ہیں۔ اسی طرح سے ایک سیٹھ جو نہایت بھونڈے جسم اور قدرے ڈراونی صورت والا شخص ہے، اس کی خواہش ہے کہ کوئی خوبصورت عورت اس سے سچی محبت کرے۔ ایک مقصور دولت مند بننے کے ارمان میں مبتلا بت نئے حربے استعمال کرتا ہے۔ ایک ڈاکو کی تمنا ہے کہ وہ کارِ خیر کو اپنا شیوہ بنا کر اپنے پچھلے گناہ معاف کرا لے غرض یہ کہ اس ڈرامے کا ہر کردار آرزو اور تکمیل آرزو کے درمیان کشمکش، تضاد اور تذبذب کا شکار ہے۔ اور انہیں تضادات کی آنکھ چمولی میں ان کا سامنا مذہبی دستور سے ہوتا رہتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض اوقات یہ دستور ان کے موافق ثابت ہوتے ہیں اور کبھی کبھی ان کی پریشانی کا سبب بھی بنتے ہیں۔ دراصل اس ڈرامے کا پلاٹ کچھ اس طرح ہے کہ ایک آدمی مرنے کے بعد جنت کے بجائے غلطی سے جہنم میں بھیج دیا جاتا ہے۔ حاضری کے وقت جب وہ جنت میں نہیں پایا جاتا تو اس کی خالی جگہ کو پر کرنے کے لیے یم راج اور دھرم راج زمین پر آتے ہیں۔ اس ڈرامے کا دوسرا اہم نکتہ انسان کی ظاہری مختاری اور حقیقی عدم مختاریت ہے۔ انسان ہر لحظہ اپنی حقیقی شخصیت کی تکمیل کو اپنی من چاہی خواہشات کی تکمیل کا حریف تصور کرتا ہے۔ ہر چند کہ اس ڈرامے کے مکالمے فلسفیانہ لیکن فصیح ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ریوتی نے انسانی آرزوؤں کو اپنے ڈراما ”آرزو ہی آرزو“ میں تصورات کی نیرنگیوں اور آواز کے معجزات کا پاس رکھتے ہوئے پیش کیا ہے۔ تاکہ کسی شخص کو جنت کی لالچ دے کر اس کی کوپورا کیا جاسکے۔ اس تلاش میں وہ مندر کے پجاری سیٹھ ڈاکو کو کہ معاشرے کے مختلف النوع مشاغل میں مبتلا اشخاص سے ملتے ہیں لیکن سبھی لوگ دنیاوی بلکہ نسبتاً فوری مسرت کی جستجو میں گرفتار ثابت ہوتے ہیں لہذا کوئی بھی یم راج اور دھرم راج کی باتوں پر نہ تو یقین کرتا ہے اور نہ ہی خود کو راضی کر پاتا ہے۔ گویا دھرم راج اور یم راج کو مایوس ہو کر عالم ارواح میں خالی ہاتھ جانا پڑتا ہے۔

ریوتی سرن شرمانے اپنے ایک اور ڈراما ”انسان“ میں بھی نسل آدم اور آدمیت نیز عظمت انسانی کا تمثیلی انداز میں محاکمہ کیا ہے۔ اس ڈرامے میں موضوع کی سنجیدگی تو بہر کیف اہمیت کی حامل ہے ہی ساتھ ہی ساتھ اس ڈرامے میں ریوتی کے ڈرامہ نگاری بلکہ تخلیقی شعور کا بھی بڑے کھلے انداز میں مظاہرہ ہوتا ہے۔ ریوتی کے مستقبل پسند

روئے کی گونج اس ڈرامے کے ہر ایک گام پر سننے کو ملتی ہے۔ ”انسان“ کی کہانی کچھ یوں ہے کہ ایک ڈاکٹر بستر مرگ پہ انسانی عظمت کے بارے میں سوچ رہا ہے کہ تبھی وقت تجسیمی صورت میں اس کے سامنے نمودار ہوتا ہے۔ ڈاکٹر اسے دیکھ کر اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ اسے چند دنوں کی مزید مہلت میسر آجائے تاکہ وہ دنیا کی رعنائیوں سے کچھ روز اور لطف اندوز ہو سکے۔ لیکن وقت اپنی اہمیت جتاتے ہوئے کہتا ہے کہ میں نہ ہی لوٹ کر واپس آ سکتا ہوں اور نہ ہی غیر متحرک رہ سکتا ہوں۔ مباحثے کے درمیان ڈاکٹر وقت کو محسوس کراتا ہے کہ اس کی اہمیت انسان کی وجہ سے ہی ہے۔ ڈاکٹر کی مدلل گفتگوں کو وقت لا جواب اور شکست خوردہ واپس چلا جاتا ہے۔ وقت کے جانے کے بعد مذہب تجسیمی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ ڈاکٹر اسے بھی اپنی منطقی اور استدلالی گفتگو سے یہ یقین دلانے میں کامیاب ہوتا ہے کہ مذہب بھی انسان کے اعمال پر ہی منحصر رہتا ہے۔ مذہب کے بعد موت جسم اختیار کر کے آتی ہے اور اپنی قوت بلکہ قوت کے منفی زاویے کو پیش کرتی ہے لیکن ڈاکٹر اسے بھی اپنی مدلل گفتگو سے نہ صرف یہ کہ لا جواب کر دیتا ہے بلکہ اس کی مثبت قوت پر روشنی بھی ڈالتا ہے اور یہ ثابت کر دیتا ہے کہ موت درحقیقت انسان کی لافانی زندگی کا محض ذریعہ ہے۔ اسکے بعد موت انسان کی عظمت کو تسلیم کرتی ہے اور ڈاکٹر کو اپنے گلے لگا لیتی ہے۔ اس ڈرامے میں موت کو کائنات کی واحد صداقت کی صورت میں تسلیم کیا گیا ہے لیکن اس کے وجود کا ذریعہ بھی زندگی کو ہی مانا گیا ہے۔ ریوتی کا یہ ڈراما تمثیل کی بہترین مثال ہے۔ وقت، مذہب اور موت کو ریوتی نے جسم عطا کر کے انسان سے براہ راست مکالمہ کرایا ہے جس میں بہر کیف انسان کے ہار کر جیتنے کی صفت کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں ڈاکٹر چونکہ بستر مرگ پر ہے لہذا یہ ڈراما عملی تقاضے سے مبرا اور مکالماتی خوبیوں سے مزین ہے۔ اور مکالمے کو ریڈیائی ڈرامے کی سب سے جاندار کڑی تسلیم کیا جاتا ہے۔ گویا اس ڈرامے میں ڈاکٹر انسانی افکار کی نمائندگی کرتے ہوئے انسان کے متضادم فکر اور متضاد رویے، وقت، مذہب اور موت سے آنکھیں چار کرنے کے حوصلے، اپنی باطنی کشمکش کو ظاہر کرنے کے لیے بہت دلچسپ اور فلسفیانہ انداز میں آواز کے سپرد کرتا ہے۔ علاوہ ازیں ریوتی نے اپنے مخصوص اشتراکی نظریہ کی تشہیر بھی کی ہے۔ مثلاً ڈاکٹر منطق و دلیل کے ذریعے نہ صرف یہ کہ مذہب کو اپنے طنز کا نشانہ بناتا ہے بلکہ مذہب کے متعلق اس کے تشکیکی رویے سے بعض اوقات مذہبی عقائد کو ٹھیس بھی لگتی ہے۔ اس ضمن میں ”انسان“ کے چند مکالمے پیش کرنا بے جا نہیں ہوگا۔

ڈاکٹر۔ میں مرکز بھی نہیں مروں گا..... دفن کیا جاؤں یا جلا دیا جاؤں..... قبر میں دب کر میرا جسم کھاد بن جائے گا۔ آگ میں جل کر گیس اور راکھ بن جائے گا۔ کھاد اور راکھ سے سبزہ اُگے گا، گیس سے بادل بن کر مینہ برے گا اور سبزے کو پروان چڑھائے گا؟؟؟؟ میں مرنے، مٹنے کے بجائے تازہ اور مختلف روپوں

میں اظہار پا جاؤں گا۔

وقت۔ ”قدرت نے زندگی کی ڈور میرے ہاتھ میں دی ہے۔ سانس کے تانے بانے میرے سپرد کیے ہیں۔ میرے کارخانے میں انگنت چرخوں پہ ماہ و سال و صدیاں لپٹے پڑے ہیں، میں جس کی زندگی کا تانا بٹا کرنا چاہوں، بٹا کرتا چلا جاؤں جس کی زندگی کا پتنگ کاٹنا چاہوں اس کی ٹلک کرکٹ سے توڑ دوں میں ان دھاگوں اور تانوں کا مالک ہوں میں تیری عمر کو توسیع بخش سکتا ہوں۔ ۴۶

مذہب۔ بیٹا میں وہ ہوں جو پیدائش سے تمہارے ساتھ ہوتا ہوں اور موت تک تمہارے ساتھ جاتا ہوں، میں وہ ہوں جو تمہاری آگہی کے لیے تمہارے ساتھ ہوتا ہوں۔ لیکن جس کی آواز تم سنی ان سنی کرتے چلے جاتے ہو۔ میں وہ ہوں جو تمہیں تمہارے وجود کی اصلیت تمہاری دنیا کے طلسم سے تمہارے انجام کے لیے سے باخبر کرتا ہوں۔ ۴۷

ریوتی سرن شرما کے دیگر لائق ذکر ڈراموں میں ایک ڈراما ”روشنی“ بھی ہے۔ روشنی کی اصل روح اس کا قصہ پن اور اسکی ڈرامائیت ہے۔ یہ ایک بے روزگار نوجوان رنجن کی زندگی کے نشیب و فراز کا احاطہ کرتا ہے۔ رنجن ایک اعلیٰ عہدے پر فائز رہتا ہے لیکن چند وجوہات کی بنا پر اس کی ملازمت ختم کر دی جاتی ہے اور وہ بے روزگار ہو جاتا ہے۔ اس بات کو بتائے بغیر اس کی ماں رنجن کی شادی ایک امیر باپ کی بیٹی سے کر دیتی ہے جس کا نام کانتا ہے۔ دولت، لاڈ پیار اور غرور کے زیر سایہ پللی بڑھی کا مٹا ظاہر ہے کہ زندگی کی پیچیدگی سے ناواقف رہتی ہے اور اسی ناواقفیت کی وجہ سے وہ اپنے شوہر کی مشکلات کو سمجھنے سے بھی قاصر ہے۔ یہی کشمکش ”روشنی“ کا عروجی حصہ ہے۔ ہر چند کہ بعد میں رنجن کو ملازمت مل جاتی ہے اور کہانی میں مسرت آمیز فضا کی واپسی ہوتی ہے لیکن عین اسی وقت رمیش کی آمد ہوتی ہے اور ایک نئی طرح کی گوگو کی فضا قائم ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ رمیش کا کردار ”روشنی“ کی ڈرامائیت میں اضافے کی حیثیت تو رکھتا ہی ہے علاوہ ازیں ایک مضبوط تضاد کی تشکیلی زاویہ بھی ثابت ہوتا ہے۔

ریوتی کا ڈراما ”اندھیرا اجالا“ بہ یک وقت دو جرنیشن (Generation) کی ذہنی یکسانیت اور تضاد کی کہانی ہے۔ سریندر اس کا مرکزی کردار ہے جو اپنی بیوی کی جھگڑا و عادت سے تنگ آ کر اپنے چار سال کے بیٹے کے ساتھ اپنی بیوی سے الگ رہنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ اس پر مزید یہ کہ دوسری شادی کا ارادہ بھی کر لیتا ہے۔ لیکن جب اس کی عمر رسیدہ نوکرانی جس نے سریندر کی پرورش بھی کی تھی اسے ایسا کرنے سے روکتی ہے اور سریندر کو اس کی ماں کی کہانی سناتی ہے کہ تمہاری ماں کے ساتھ بھی ایسا ہی حادثہ ہوا تھا اور انہوں نے زندگی میں بڑی صعوبتیں اٹھائی تھیں۔ یہ حادثہ سن کر سریندر اپنے اردائے میں تبدیلی لاتا ہے اور حالات سے سمجھوتہ کر لیتا ہے۔ ”اندھیرا اجالا“ مجموعی طور پر یہ

ایک اصلاحی ڈراما ہے۔

”آگ اور راکھ“ بھی ریوتی کا اہم ڈراما ہے۔ اس ڈرامے کے دواہم کردار رام داس اور موہن لال قیدی ہیں۔ اگلے روز رام داس کی رہائی ہونے والی ہے۔ دونوں جیل خانے میں ہی ایک دوسرے کو اپنی اپنی زندگی کی روداد سناتے ہیں۔ اور اس طرح کہانی Flash back میں چلی جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ ڈرامے میں مقصدیت کا آغاز ہوتا ہے۔ دونوں کرداروں کے مکالمے روح کی آواز، سچ اور جھوٹ، فانی ولافانی کے مسائل، ثواب و گناہ، ماضی اور حال کے معنی اور اس کی فلسفیانہ اساس کی پیچیدگی سے بعض اوقات الجھتے اور بعض موقع پر آزاد ہوتے سنائی دیتے ہیں۔ اس ڈرامے کی نوعیت بھی تمثیلی ہے، وقت اور حال و ماضی کو کبھی آگ اور کبھی راکھ کا علامہ بنایا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا محور گیتا کے پانچ یوگوں کو بنایا گیا ہے یعنی دھیان، گیان، سانکھیہ، کرم اور شرور کی نیتی پر زندگی کا تانا بانا بنا گیا ہے۔

ریوتی سرن شرما کی ڈرامانگاری کے آغاز و ارتقاء پر غور کرنے سے ایک بات یہ بھی واضح ہوتی ہے کہ اپنے ڈرامانگاری کے آخری دور میں انہوں نے اردو ڈراموں سے قدرے فاصلہ بنا لیا۔ مشترکہ تہذیب، اجتماعی مسائل اور عصری واقعات و حادثات کی جگہ انہوں نے ہندو صنمیت کو اپنے ڈراموں کا موضوع بنانا شروع کیا ظاہر ہے کہ اس صورت میں ان کے اسلوب اور ان کی زبان پر بھی اس کا اثر مرتب ہوا۔ لیکن ان کا غالباً سب سے مقبول اور جاندار ڈراما ”دشمن“ ان کے بعد کے رویے سے موضوع اور اسلوب دونوں سطح پر پاک نظر آتا ہے۔ پروفیسر رشید احمد گوریجہ نے ان کی ڈرامانگاری کا محاکمہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ۔

”ریوتی سرن شرما نے واقعی جرأت آمیز تجربے کر کے ڈرامے کی صنف کو بہت بلندی پر پہنچا یا ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ عورت ایک بار محبت کرتی ہے اور جس پر مرتی ہے دوبارہ اس کے سوا کسی کو چاہنے کی حاجت محسوس نہیں کرتی۔ ”دشمن“ میں ریوتی نے اس غلط فہمی کا ازالہ کیا ہے اور دکھایا ہے کہ عورت بھی انسان ہوتی ہے۔ ایک محب کے مرجانے کے بعد اس کے دل میں دوسری محبت اتنی ہی شدت سے انگڑائی لے سکتی ہے۔“ ۷۴

مجموعی طور پر ریوتی نے اپنے ڈراموں میں ذات و کائنات کے ہر گوشے پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ فنی اور تکنیکی سطح پر ریوتی کا امتیاز یہ ہے کہ وہ ریڈیائی ڈرامے کی تخلیق کا ایک بالیدہ شعور رکھتے ہیں اور ریڈیو کی

باریکیوں پر ان کی نگاہ ہر وقت نکی رہتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر ریوتی کے یہاں ریڈیائی ڈرامے اپنی پوری موضوعاتی اور فنی قوت کے ساتھ نمایاں ہوتے ہیں۔

کرتار سنگھ دگل:

کرتار سنگھ دگل کا تعلق بھی براہ راست ریڈیو سے رہا ہے۔ وہ آل انڈیا ریڈیو میں اسٹیشن ڈائریکٹر رہ چکے ہیں۔ ان کے ڈراموں کا مجموعہ ”اوپر کی منزل“ میں پانچ ڈرامے شامل ہیں۔ (۱) اوپر کی منزل (۲) اپنی اپنی کھڑکی (۳) انار کے دوپتے (۴) قبر اور چاندنی کی کرن (۵) دومرد اور ایک ماں۔ اس کے علاوہ دیوناگری لپی میں کہانی کیسے بنی کے نام سے بھی ایک مجموعہ شائع ہو چکا ہے۔ ان کے دیگر مقبول ڈراموں میں ”بے نور“، لاکھا، اللہ میگھ دے، جوٹھے ٹکڑے، پائل میں سوئے نغے، قبر اور چاندنی کی کرن اور میٹھا پانی سر فہرست ہیں۔ دگل کا ایک مکمل ڈراما ”دیا بھگ گیا“ بھی خاصا مقبول ہے۔ دگل کے ڈرامے بڑی حد تک انکے ذاتی تاثرات کے تانے بانے سے تیار ہوتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں مشترکہ تہذیب، نفسیات کے ہچکولے اور اختتام پر قدرے مبہم یا دھندلے نقش سے پیدا ہونے والی بے چینی اہمیت کے حامل نکات ہیں۔ مثال کے طور پر ”کہانی کیسے بنی“ کو ہی لیجئے یہ خالصتاً داخلی کیفیت پر مشتمل ڈراما ہے۔ لیکن ڈرامہ چونکہ خارجی صنف یعنی ڈراما نگار یا ڈرامے کے کردار کی داخلی اور ذاتی فکر کو بھی خارجی بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی صرف یہ ہے کہ ایک بارش کی رات میں دومرد اپنے گھر نہ آکر دوسرے کے گھر رک جاتے ہیں۔ شوہر کا دوسری عورت کے گھر ٹھہرنے کے بعد بیوی ایک مخصوص کیفیت اور ذہنی کشمکش میں مبتلا اپنے شک کو کس طرح تجسم عطا کرتی ہے۔ اسی قصے کی بنت تیار کرنے کے لیے دگل نے ہولے ہولے عورت کی پوری نفسیات پیش کر دی ہے۔ جب کہ یہ پتہ نہیں چل سکا کہ اس عورت کے گھر رات گزارنے والے افسانہ نگار نے محض رات گزاری یا حد سے گزرنے کی جرأت بھی کر بیٹھا۔ یا پھر اس عورت کا شوہر جو اپنے جاننے والی عورت کے گھر محض قیام کرنے پر اکتفا کرتا ہے یا کہ اس کے بدن میں بھی قیام کرنے کی جستجو کرتا ہے۔ بہر کیف یہ تو ایک عورت کے گھر میں ایک مرد اور ایک مرد کا ایک عورت کے ساتھ اس کے مکان میں رات گزارنے کی کیفیت پر مشتمل کہانی تھی جس میں عورت کی ذہنی کشمکش کو بروئے کار لایا گیا تھا مگر ”دومرد ایک ماں“ میں ایک عورت تین حیثیتوں سے اپنی زندگی پوری صداقت کے ساتھ بسر کرنے کی سعی کرتی نظر آتی ہے۔ ”دومرد ایک ماں“ کی کہانی یہ ہے کہ سلمیٰ ایک شادی شدہ عورت ہے اور فاروق نام کے ایک شخص سے محبت کرنے لگتی ہے۔ جب یہ بات اس کے شوہر لطیف کو معلوم ہوتی ہے تو وہ بہ خوشی اسے طلاق دے دیتا ہے اور وہ فاروق سے شادی کر لیتی ہے۔ مگر اس کا بیٹا فرید اپنے والد یعنی لطیف کے پاس ہی رہتا ہے اور موقع بہ موقع اپنی ماں سے ملنے بھی جاتا ہے۔ ادھر سلمیٰ اور

فاروق سے ایک بیٹی زینت پیدا ہوتی ہے۔ فرید اور زینت سگے بھائی بہن کی طرح ہیں لیکن ایک وقت ایسا آتا ہے کہ زید کو بورڈنگ اسکول میں داخلہ دلا کر لطیف سلمیٰ سے یہ کہتا ہے کہ اب فرید اس سے نہیں مل سکتا۔ اس بات پر سلمیٰ بہت اداس رہنے لگتی ہے اور فاروق بھی لطیف کو کند ذہن، تنگ دماغ اور ظالم کہہ کر ڈانٹتا ہے اور اس کا مذاق اڑاتا ہے۔ آخر کار سلمیٰ یہ فیصلہ کرتی ہے کہ وہ فاروق کو چھوڑ کر لطیف کے پاس دوبارہ چلی جائے گی۔ جب اس فیصلے کا اظہار وہ فاروق سے کرتی ہے اور پوچھتی ہے کہ کیا وہ زینت کو اس کے ساتھ جانے دیگا تو فاروق صاف انکار کر جاتا ہے۔ اور اس طرح سے عورت کی مجبور طرز زندگی اور مرد کے کھوکھلے پن کا مظاہرہ ہوتا ہے۔

”بے نور“ میں عورت کا ایک اور روپ دیکھنے کو ملتا ہے۔ حُسن کا شوہر جاوید ایک بم بلاسٹ میں اپنی بیانی کھو بیٹھا ہے۔ اور حُسن عقل سے اندھی ہو کر ایک آوارہ صفت نوجوان انور کا قرب حاصل کرنا چاہتی ہے۔ عتا ایک نوکرانی ہے جو حُسن کو بہت سمجھاتی ہے آخر کار حُسن راہ راست پر آتی ہے اور جاوید کی آغوش میں پناہ لیتی ہے۔

”اپنی اپنی کھڑکی“ مشرقیت اور مغربیت مادہ پرستی اور روحانیت، تجسیم اور تنزیہ کے کامابین تضاد کا مرقع ہے۔ دگل نے پریم مارگی کے دونوں طریقوں یعنی سکس اور زنگن کے نمونے رادھا اور میرا کے ذریعے پیش کیا ہے۔ رادھا کرشن سے محبت کرتی ہے اور میرا کرشن کے محض تصور یا خیال سے سرور ہو جایا کرتی ہے۔ بالآخر تجسمی نظریہ حسن پر تنزیہی حسن کے فکر کو فوقیت حاصل ہو گئی ہے۔ دگل کا ڈراما ”لایکا“ بظاہر بہت کم زور معلوم ہوتا ہے لیکن ریڈیو پر اس کے تجسس میں یو اضافہ ہوتا ہے کہ لایکا ایک خاتون صحافی کے ساتھ ہے اور وہ خاتون صحافی اپنی زبانی لایکا کے بارے میں سب کچھ بتاتی ہے لایکا کچھ نہیں بولتی تو سامع تحریر میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آخر یہ لایکا ہے کون؟ ”پائل میں سوئے نغے“ عورت کی ذمہ داریوں اور شوق کے درمیان تضاد کی کیفیت پر مبنی ڈراما ہے۔ شاہدہ اور مسز جمیل ڈرامے کی اداکارہ ہیں اور اپنی گھریلو کاموں پر ڈرامے کے ریہرسل کو ترجیح دیتی ہیں لیکن ایک وقت ایسا آتا ہے کہ انہیں ڈرامے سے زیادہ گھر کا سکون محبوب معلوم ہوتا ہے اور وہ اپنے اپنے گھر کی ذمہ داریوں میں مصروف ہو جاتی ہیں۔ ”جو ٹھے ٹکڑے“ میں اجداد کی وراثت کا مسئلہ اٹھایا گیا ہے۔ اور آخر کار اس کے ساتھ جڑے ہوئے اشیاء اور افراد دونوں ہی کھوکھلے ثابت ہوتے ہیں۔ ”دیا بجھ گیا“ دگل کا ایک بابی مگر طویل ڈراما ہے۔ یہ ڈراما بہت مقبول ہوا۔ اور اپنی فنی کمزوری اور مکالمے کی طوالت کے باوجود ریڈیو اور اسٹیج پر بار بار کھیلا گیا۔ اس کا موضوع قوم پرستی اور حب الوطنی ہے۔ ایک عورت اپنے بیٹے کو ملک سے غداری کے جرم میں اپنے ہاتھوں سے گولی مار دیتی ہے۔ جذباتیت کی وجہ سے اس ڈرامے کو بڑی شہرت ملی لیکن دگل کا ڈراما ”میٹھا پانی“ اس سے کہیں زیادہ دیر پا تاثر قائم رکھنے والا ڈراما ہے۔ اس کا موضوع بیدی کے افسانہ ”لا جوتی“ سے بہت ملتا جلتا ہے۔ دیا بجھ گیا کا پس منظر کشمیر ہے جب کہ میٹھا پانی

پنجاب کی تہذیب اور تقسیم سے پیدا ہونے والے اثرات کا سنجیدہ احاطہ کرتا ہے۔ پروفیسر محمد حسن کرتار سنگھ دگل کی ڈراما نگاری پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”ان کا ڈراما دیا بجھ گیا فن کا اچھا نمونہ نہیں ہے لیکن ”شور اور سنگیت“ ”میٹھا پانی“ اور چند اور ڈرامے کامیاب ڈرامے ہیں اور وہ مختلف سماجی اور نفسیاتی مسائل کو فن کا رانہ سلیقے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ”میٹھا پانی“ ایک ایسی عورت کی داستان ہے جو تقسیم ہند کے بعد کے ہنگامے میں بھگائی گئی تھی اور جسے بازیافت کیا جاتا ہے۔ اس داستان کو جس انداز سے بیان کیا گیا ہے اس سے پنجاب کی پوری فضا سامنے آجاتی ہے۔ اسی طرح ”شور اور سنگیت“ میں گھر کے غل اور شور کی نفسیاتی توجیہ ہے۔ کس طرح یہ شور ایک ایسی نوجوان عورت کے لیے نفسیاتی الجھن کا سبب بن جاتا ہے جسے ماں بننے کا ارمان تھا اور پھر کس طرح بچہ ہونے پر یہی شور سنگیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ دگل چھوٹے چھوٹے مکالموں سے بڑا کام لیتے ہیں اور ان کے یہ ڈرامے یقیناً اس دور کے اچھے ڈرامے شمار کئے جائیں گے۔“ ۴۸

محمد حسن:

حقیقت ورومان کے خطِ مستقیم کو اپنا تخلیقی دائرہ کار بنا کر ڈرامے تخلیق کرنے والے ڈراما نگاروں میں محمد حسن کا نام سرفہرست ہے۔ محمد حسن نے اسٹیج، ریڈیو اور ٹیلی ویژن، تینوں ذرائع کے لیے ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ ’پیسہ اور پرچھائیں‘ بڑی اہمیت کا حامل ہیں۔ اس مجموعے میں ’انسپکٹر جنرل‘، ’حکم کی بیگم‘ اور ’معمار اعظم‘ گوگول، پوشکن اور اہسن کے ڈراموں کے تراجم ہیں۔ علاوہ ازیں ’میرے اسٹیج ڈرامے‘ کے نام سے ان کے آدھا درجن ڈراموں کا مجموعہ بھی جدید اردو ڈرامے میں اپنے نوع کا اہم ترین مجموعہ ہے۔ محمد حسن کے مشہور ترین ڈراموں میں ضحاک، کھرے کا چاند، سرخ پردے، سونے کی زنجیریں اور نقش فریادی کے علاوہ مجموعہ ’میرے اسٹیج ڈرامے‘ کے ڈراموں میں محل سرا اور موم کے بت کا شمار ہوتا ہے۔

یہ ڈرامے تاریخی شخصیات اور ہندوستانی اقدار کی ترسیل کرتے ہیں۔ محمد حسن فکری، جذباتی اور جمالیاتی اقدار سے ہندوستان کی آئندہ صورت مترشح کرنے کی کاوش میں منہمک نظر آتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کے کردار،

واقعات کے نشیب و فراز سے ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ اپنے سامع اور ناظر کو اپنے کردار کے تجربوں کا شریک کار بنانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ ان کے ریڈیائی ڈراموں میں ریڈیو کے لوازمات یعنی صوت و صدائی باریکیوں، آواز و ساز کے زیر و بم، موسیقی کی اہمیت کے علاوہ تضاد و کشمکش یعنی صدا کار و سامع میں ایک نوع کا ذہنی ربط قائم کرنے کا عمل کارفرما نظر آتا ہے۔

مثلاً غالب کی زندگی پر ان کا سہہ بابی ڈراما 'کھرے کا چاند' نہ صرف یہ کہ عہد غالب کی تہذیب و معاشرت اور اس کی شخصیت کی بوالعجبی کا مرقع ہے بلکہ آئندہ زمانے کی نمودار ہونے والی صورت کا اشاریہ بھی ہے۔ ہر چند کہ سرخ پردے، میں رضوانہ کو شادی کی رات خود کشی کرنا پڑتی ہے باوجود اس کے اپنے تاثر کی بنا پر ایک طربہ ڈراما ہے جس میں ندامت پسند مسلمان گھرانوں میں عورت کی بے بسی کو زیر بحث لایا گیا ہے۔ یہ ڈراما جاگیر دارانہ طرز زندگی اور نظام حیات کا محاکمہ بھی کرتا ہے۔ نیز اس کے زوال کے اسباب پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے برعکس 'محل سرا' میں عورت کے مسائل کو قدرے وسیع پیمانے پر رو برو لایا گیا ہے۔ ساتھ ہی یہ ڈراما سماجی بے داری کا آئینہ بھی ہے۔ 'محل سرا' میں محمد حسن نے نواب صاحب، منظور اور سلیم کے ساتھ ساتھ شاہانہ اور ریحانہ کے نفسیاتی چیخ و خم اور ان کی داخلی زندگی کی الجھنوں کا بڑی باریکی اور حکیمانہ بصیرت کے ساتھ محاکمہ کیا ہے۔ 'محل سرا' میں پیش کردہ نظام میں خاندانی وقار کے نام پر عورت کا استحصال کیا جا رہا ہے۔ اور شوہر، باپ، بھائی اور بیٹے کے بجائے مرد کو مرد کی حیثیت سے پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طریقے سے شاہانہ اور ریحانہ کی ذات مصیبتوں کا بار اٹھانے کے لیے وجود میں آئی ہے جیسے کہ وہ اپنے شوہر بلکہ خاندان کے مردوں کی فرما برداری کرنے کے لیے ہی پیدا ہوئی ہیں۔ اس کے برعکس نواب صاحب اور منظور کو عیاش وادباش کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ ان کا مشغلہ دولت لٹانا، راتیں رنگین کرنا اور ان عادات کی وجہ سے اپنے بزرگوں کی جائداد کو بیویوں اور مہاجنوں کے سپرد کرنا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نواب صاحب اور منظور نہ صرف یہ کہ نازیہ عادات کے مالک ہیں بلکہ وہ ریحانہ کی شادی اس وجہ سے نہیں کرنا چاہتے کہ شادی کے بعد ان کی جائداد کی ایک تہائی اس کے نام ہو جائے گی۔ لہذا ریحانہ کی زندگی بھور کے چراغ کی مانند ہو گئی ہے لیکن اس کا پھوپھی زاد بھائی سلیم اس کی زندگی میں روشنی کا مینار بن کر رونما ہوتا ہے۔ 'محل سرا' کے چند مکالمے جو نہ صرف یہ کہ ریحانہ اور سلیم کی زندگی کے نمائندے ہیں بلکہ ریحانہ کی صورت حال سے ہمارے معاشرے میں عورت کی حیثیت کا احتساب بھی ہوا ہے۔

”ریحانہ: میں تصویروں کی زبان نہیں سمجھتی، اپنی آواز پہچانتی ہوں۔ پیدائش سے لے کر آج تک میں اس گھر کے قید خانے میں سزا بھوگ رہی ہوں۔ عمر قید کی سزا۔ میرے ہاتھوں پر مصالحوں کی مہندی رچی ہے۔ میرا سر

ابابیل کا گھونسلانا ہوا ہے اور میرے کپڑے صافی کی رنگت کے ہیں۔ میرے کندھوں پر رات دن پکانے کا بوجھ ہے اور خوراک میں وہ سڑی دالیں اور جو ملے ہوئے آٹے کی روٹی۔ میں بھی پہننا چاہتی تھی۔ میں بھی ہنسنا چاہتی تھی۔ میں بھی جینا چاہتی تھی اور مجھے زندہ دیوار میں چن دیا گیا کہ میں ایک بڑے جاگیردار کے گھرانے کی بیٹی ہوں۔

سلیم: (ایک برش اٹھاتا ہے اور اسے اپنے گال سے لگا کر بیٹھا ہوا ریحانہ کو تکتا رہتا ہے پھر زیر لب کہتا ہے) حسن مغموم۔ یاس اور حسن۔۔۔۔۔؟

ریحانہ: (اپنی بات جاری رکھتے ہوئے) سلیم بھائی آپ میری تصویر بنا رہے ہیں۔ اُس دنیا کے لیے جسے میں نے نہیں دیکھا۔ جس کی میں نے سیر نہیں کی (اُس کی آواز میں تندی ابھر آتی ہے) میں اس دنیا میں اپنی یادگار بھی کیوں رہنے دوں۔ ریحانہ کوئی نہیں تھی۔ وہ کبھی پیدا نہیں ہوئی۔ اس نے دنیا میں قدم نہیں رکھا۔“ ۴۹

مذکورہ مکالموں میں ریحانہ کی افسردگی صرف اس کے ذاتی مسائل کو عیاں نہیں کرتی بلکہ اس کے پردہ پشت ہمارے معاشرے کے فرسودہ نظام کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ دوسری جانب منظور کو کھوکھلے پن بلیہ اس کی دوہری شخصیت کا مظاہرہ اس وقت ہوتا ہے جب وہ اور سلیم ریحانہ کی شادی کے متعلق باتیں کر رہے ہوتے ہیں۔

”منظور: ہاں سلیم۔ تم اس گھر کو پہچانتے نہیں۔ یہ بات تو اس سے پہلے بھی سن چکا ہوں۔ تم پہچانتے ہو شاید میں تم سے پوچھتا ہوں آخر تم اس کی شادی کیوں نہیں کر دیتے؟

منظور: میں؟ اونہ۔ میں شادی کرنے والا کون؟ تم نواب صاحب کو فراموش کر رہے ہو سلیم۔

سلیم: جی نہیں۔ تم ہر ایک بات میں اپنے اختیار پر ناز کرتے ہو۔ یہ اعلیٰ سگرٹوں کے ٹن، یہ سگاروں کے ڈبے۔ یہ تکلفات کے انبار۔ تمہاری ڈنر پارٹیاں اور شکار کی ضیافتیں تم با اختیار ہو مگر جب ایک لڑکی کو اس کا حق دینے کا سوال اٹھتا ہے تو۔۔۔۔۔

منظور: میں اس کے حق سے انکاری نہیں۔

سلیم: میں اقرار انکار کا سوال نہیں کرتا۔ میں مسئلے پر جذباتی بن کر غور نہیں کر رہا ہوں۔ جذباتی کو میں اندھا سمجھتا ہوں۔

منظور: اخلاقی نقطہ نظر سے؟

سلیم: (بات کاٹ کر) نہیں میں تمہاری اخلاقی قدروں کو تسلیم نہیں کرتا۔ آگ لگاؤ ان اخلاقی قدروں کو ایک بچے کی نازک پیٹھ پر بات کے بے جا حق کو بوجھ رکھتی ہیں اور اسے قربان کر دیتی ہیں۔ چھوٹے کو بڑے کی قربانی گاہ پر نذر کر دیتی ہیں۔ میں سیدھی بات جانتا ہوں کہ انسان آزادی کا حق رکھتا ہے۔ اور عورت انسان ہے، اسے تم ہاتھ پیر باندھ کر رکھ رہے ہو۔ ۵۰

عورت کی بے چارگی اور مرد کی عیاری کے نقوش واضح کرنے کے بعد یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ محمد حسن کے ڈراموں میں کرداروں اور بالخصوص مستوراتی کرداروں کے متعلق روئے پر نظر ڈالی جائے۔ ’سرخ پردے‘ کی رضوانہ اور ’محل سرا‘ کی ریحانہ میں فرق یہ ہے کہ رضوانہ خود کشی کر لیتی ہے۔ اسی طریقے سے ’کھرے‘ کے چاند میں بھی چودھویں بیگم آخر کار اس نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ شادی کا جوڑا پہن کر، ہاتھوں میں مہندی اور بالوں میں گجرا سجا کر ہیرے کی کنی سے خود کشی کر لیتی ہیں۔ مگر ریحانہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ جیتے جی زندگی کے دروازے کو مقفل کر لیتی ہے۔ اور ہمیشہ ہمیشہ کے لیے الم و کرب کی قربت اختیار کر لیتی ہے۔

محمد حسن کا ایک معرکہ العارہ ڈراما ’ضحاک‘ ہے۔ یہ ڈراما ایمر جنسی کے زمانے میں لکھا گیا۔ اس تنازعے کے باوجود کہ ’ضحاک‘ کا مآخذ ترکی ڈراما نگار سامی بے اور اردو کے البیلے رومانی شاعر اختر شیرانی کے ڈراموں پر مشتمل ہے۔ جس کی وضاحت محمد حسن نے نہیں کی۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ تینوں ڈرامے فردوسی کے شاہ نامے کے ابتدائی حصے پر مشتمل ہیں۔

در اصل اس ڈرامے میں ضحاک ایک نہایت ظالم فوجی افسر ہے۔ جس کے قریب ظلم کی کوئی حد نہیں ہے۔ فریدوں ایک شاعر ہے جو ضحاک کے خلاف بغاوت کا پرچم بلند کرتا ہے۔ دراصل یہ ایک علامتی ڈراما ہے جس میں ہندوستان میں ایمر جنسی کے دوران ہونے والے مظالم اور زمانہ قدیم کے مظالم کو زمان و مکان کی حدود سے آزاد کر کے پیش کیا گیا ہے۔ چند جملے ملاحظہ ہوں۔

”فوجی افسر: کسی کا بھی قد تلوار سے لمبا نہیں۔“

”میں اس طرح مرنا چاہتا ہوں کہ میرے ہونٹوں پر انکار زندہ رہے۔“

”ضحاک ہر جگہ اور ہر زمانے میں پیدا ہوں گے۔“

”جہاں بھی ضحاک سراٹھالے گا فریدوں کا یا اس کے کسی مظلوم بھائی یا بہن کا ہاتھ بھی ضرور اٹھے گا۔ ان لوگوں کے ٹانگے کاٹ دو۔ آؤ ہم نئے ضحاک کی تلاش میں چلیں“ ۵۱۔

ان مکالموں سے ایمر جنسی کے دوران کچلے گئے عام ہندوستانیوں کو ایک نوع کا نہ صرف یہ کہ حوصلہ ملتا ہے۔

بلکہ زندگی جینے اور معاشرے کی تشکیل نو کے متعلق ڈراما نگار کا نقطہ نظر بھی واضح ہوتا ہے۔

محمد حسن کا تیسرا مشہور ترین ڈراما 'معمارِ اعظم' ہے۔ ہر چند کہ اس کا ترجمہ عزیز احمد نے بھی معمارِ اعظم کے نام سے کیا ہے۔ لیکن محمد حسن نے اپنے ترجمے میں ریڈیائی ڈرامے کی باریکیوں کا خیال رکھتے ہوئے اس کے ہر ایک مکالمے کو گونجتے لفظوں کو مجموعہ بنا دیا ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی ایک عظیم معمار (سول نس) کی کہانی ہے جو اپنے فائدے کے لیے کسی کو بھی نقصان پہنچا سکتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے استاد اور اپنی بیوی کو بھی دراصل اسے بلندیوں پر پہنچنے کا جنوں سوار ہو جاتا ہے اور وہ یہ نہیں سوچ پاتا کہ جس بلندی کو وہ چھونا چاہتا ہے اگر خدا نہ خواستہ وہاں سے گرا تو اس کا کیا ہوگا؟ اور ہوتا بھی یہی ہے۔ اس کی زندگی میں ایک نوجوان اور خوبصورت لڑکی ہلڈا داخل ہوتی ہے اور سول نس (معمارِ اعظم) کو ترقی و بلندی کی تمام منازل سے گزاردینا چاہتی ہے۔ اس لیے ایک مرتبہ وہ سول نس کو ایک مینار پر چڑھنے کے لیے کہتی ہے۔ سول نس کو چکر آتا ہے اور وہ مینار سے گر کر جاں بحق ہو جاتا ہے۔

دراصل یہ ڈراما بسن کی اپنی زندگی کے نشیب و فراز پر مشتمل ہے۔ محمد حسن نے اس ڈرامے کے مکالمے کو نہایت چست و درست انداز میں پیش کیا ہے۔ مثلاً آپ کا بہت بہت شکریہ کی جگہ صرف شکریہ کا استعمال کیا ہے۔ معمارِ اعظم تین باب کا ڈراما ہے جسے محمد حسن نے چار باب کے ریڈیو روپ کی صورت میں پیش کیا ہے۔

محمد حسن کے ڈراموں کو سننے، دیکھنے یا پڑھنے کے بعد ایک بات کا احساس تو بہر صورت ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف عصری مسائل کے ہر ایک گوشے سے واقف ہیں اور انہیں مختلف طریقوں سے پیش کرنے کے اہل بھی۔ انھوں نے تاریخی واقعات اور عصری معاملات کے امتزاج سے اور زمانوں کی تہذیب و معاشرت کو نہ صرف یہ کہ ایک اچھوتے رنگ میں پیش کیا ہے بلکہ ہر ایک موضوع اور کردار کی شخصیت نیز ڈرامے کی پیش کش کے ذرائع کے لحاظ سے فن اور تکنیک میں کامیاب تجربے بھی کیے ہیں۔

شمیم حنفی:

ریڈیائی ڈرامے میں فلسفیانہ اور سنجیدہ قسم کے داخلی مسائل کو برتنے والے ریڈیائی ڈراما نگاروں میں شمیم حنفی کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ شمیم حنفی نے ریڈیائی ڈراما نگاری میں تقریباً ۱۹۴۹ء میں طبع آزمائی شروع کی جب وہ اندور میں ملازمت کر رہے تھے۔ ان کا پہلا ڈراما 'آخری کش' ہے۔ جسے عمیق حنفی نے پروڈیوس کیا تھا۔ اب تک شمیم صاحب کے چار ریڈیائی ڈراموں کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ جن کی تفصیل بالترتیب اس طرح ہے۔

۱۔ مٹی کا بلاوا ۲۔ مجھے گھریا داتا ہے ۳۔ زندگی کی طرف ۴۔ بازار میں نیند۔

شمیم حنفی کے پہلے ریڈیائی ڈراموں کے مجموعہ 'مٹی کا بلاوا' اور آخری مجموعہ 'بازار میں نیند' کے دیباچوں سے ان کے

تخلیقی طریقہء کار پر بہت کارآمد نکات سامنے آتے ہیں۔ مثلاً مٹی کا بلاوا میں شیم خفی صاحب کہتے ہیں کہ:

”اب تک جو کچھ لکھا ہے، اسے جو نام بھی دیا جائے، شعر، تنقید، ڈرامہ، وہ سب کا سب میرے لئے ایک آپ بیتی کا حصہ ہے، ناقص، نامکمل اور ایک حد تک نا مربوط۔ جب تک کوئی لمحہ، واقعہ واردات یا لفظ، میرا تجربہ نہ بنے، مجھ پر اس کے معنی نہیں کھلتے۔ یہ ڈرامے ان لمحوں، موسموں، مناظر اور کرداروں کے تجربے ہیں جن سے میرا تعارف اپنے حواس کے وسیلے سے ہوا، اور اسی واسطے سے یہ میرا اپنا تجربہ بھی بنے۔ اس تجربے تک رسائی میں کوئی دیوار آئے نہ آئی، سیاسی، سماجی، اقتصادی، تہذیبی، ذاتی اور اجتماعی، اس کی سطح اور نوعیت کچھ بھی ہو میں نے ہر واردات کو ایک انسانی صورت حال کے طور پر دیکھنے اور پھر اسے ایک نئے تماشے کا روپ دینے کے جتن کئے ہیں۔“ ۵۲

”مٹی کا بلاوا“ میں چھ ڈرامے ہیں جن میں ”مٹی کا بلاوا“ اسٹیج کے لیے لکھا گیا اور ”کھویا ہوا لمحہ“ ٹیلی ویژن کے لئے۔ ”دھوپ کی دستک“، ”خلا کے باشندے“، ”جزیروں سے آگے“ اور ”پانی پانی“ ریڈیائی ڈرامے ہیں۔

”دھوپ کی دستک“ ایک بیمار ذہن لڑکی نسیم کے ارد گرد گھومتی کہانی پر مشتمل مکالموں کا مجموعہ ہے۔ ڈرامے کے مکالمے مختصر اور بامعنی ہیں جو ریڈیائی ڈرامے کی پہلی ضرورت ہوتے ہیں۔ لیکن اس ڈرامے کی رفتار نہایت سست اور ماحول شروع سے آخر تک سوگوار ہے۔ اس لیے سامعین کے بور ہونے کا خدشہ لاحق ہو جاتا ہے۔ دھوپ کی دستک کے دیگر کرداروں میں چچی، ابا، امی، اشرف اور اختر کے کردار ہیں۔ اختر اور نسیم بھائی بہن ہیں۔ اور اشرف اختر کا دوست ہے۔ جو نسیم کو احساس تنہائی سے نکال کر دنیا کی رعنائیوں سے متعارف کرانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن نسیم کی تنہائی کو دور کرنے اور اس کی زندگی کے اوقات کے بے مصرف بہاؤ کو بامعنی بنانے میں ناکام رہتا ہے۔

”خلا کے باشندے“ بڑی حد تک فلسفیانہ انداز کا ڈرامہ ہے۔ حال اور ماضی کے کرداروں کے افکار پر مشتمل یہ ڈرامہ زندگی کے معنی کی عقدہ کشائی کرتا ہے۔ حال کے کرداروں میں ایک عمر رسیدہ سائنسداں پروفیسر، ایک نوجوان سائنسداں جنید، زرینہ (جنید کی بیوی) اور شکور جو ملازم ہے۔ ماضی کے کرداروں میں سقراط، نپولین، شوپنہار، لارنس، سیفو اور رسل ہیں۔ ان سب کا زندگی اور اس کے مسائل اور بالخصوص عورت کے متعلق مختلف اقسام

کے نظریات ہیں۔ مثال کے طور پر نیولین اور سقراط کے درمیان ہونے والے مکالمات کا ایک حصہ جو طرز زندگی اور حاصلِ زیست کا محاکمہ کرتے ہیں۔

نیولین: (خفگی اور طنز کے انداز میں) فلسفے کی چادر میں اپنی کمزوریاں چھپانا تم جیسوں کا عام مشغلہ ہے۔ تم بزدل تھے اور ناکارہ۔ تم نے شوکران کا وہ پیالہ ان چہروں پر کیوں نہ کھینچ مارا جو تمہارے سچ کا جھوٹ تھے؟ بولو! جواب دو!

سقراط: (مریانا انداز میں) صبر، صبر، صبر، نیولین، ضبط سے کام لو! تم بھول گئے کہ تمہاری عمر بھر کی حوصلہ مندیوں کا انجام سینٹ ہیلینا کی تنہائیاں تھیں۔

نیولین: (دانت پیس کر) یہ نیولین کی شکست نہ تھی، فریب تھا ان حالات کا جن پر میرا بس نہ چل سکا۔ میں نے تلوار کے دستے سے کبھی اپنی انگلیاں نہ ہٹائیں۔

سقراط: بے بس ننھے لڑکے۔ فریب نہ دوا اپنے آپ کو۔ تم زمینوں کو جیت کر یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ وقت کے بے لگام گھوڑے کی باگ تمہاری مٹھی میں ہے۔ یہ تمہاری بھول تھی۔“ ۵۳

’جزیروں سے آگے‘ میں وقت کو علامتی انداز میں نہ صرف پیش کیا گیا ہے بلکہ اس کی اہمیت و افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ جس کا ثبوت اس ڈرامے کا آخری حصہ ہے۔

”خان بہادر پتھرائی ہوئی آنکھوں سے گھڑی کی طرف دیکھتے ہیں

اور چونک پڑتے ہیں۔ گھڑی کی سوئیاں ٹک ٹک کی مسلسل آواز کے

ساتھ حرکت کرتی ہیں... اور اچانک ایک بجتا ہے۔ خان بہادر اسٹیج پر

تنہا رہ جاتے ہیں... بستر سے اٹھتے ہیں اور دیوار گیر گھڑی کے سامنے

چپ چاپ مجسمے کی طرح ساکت ہو جاتے ہیں۔“ ۵۴

ڈراما ’پانی پانی‘ اس مجموعے کا سب سے اہم اور با معنی ڈراما ہے۔ تنہائی کو موضوع تو ’جزیروں سے آگے‘

میں بھی بنایا گیا ہے لیکن جس انداز سے رشتوں کی ناقدری اور مٹتے تہذیبی نقوش کو ’پانی پانی‘ میں پیش کیا گیا ہے وہ

قابلِ قدر طرز ہے۔ یہاں کوئی کسی کو نہیں سمجھ پاتا۔ یہی اس ڈرامے کی کلید ہے۔ ڈرامے کے مکالموں کو ذہنی و با معنی

بنانے کی غرض سے صحائف کے نظریات کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔ مثلاً انجیل مقدس کا یہ مشہور ترین قول کہ:

"In the Begening was the word and the word was with God

and the word was God."

مجموعی طور پر ’مٹی کا بلاوا‘ کے ڈرامے وقت کے فلسفے کو پیش کرتے ہیں مگر مختلف انداز اور رنگ میں۔

مجموعہ مجھے گھریا داتا ہے، کا پہلا ڈراما 'پانچویں سمت' میں دو خاندانوں کی عظمت رفتہ اور بد حالی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ زمین دار مسلمان اپنی عظمت و وجاہت کھو چکے ہیں۔ لیکن تین نسلوں سے متصل افراد ایک ہی چہار دیواری میں اپنے اپنے طریقے سے اپنے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں تو ان کے نظریاتی اختلافات اور رویوں کے تضادات سے ڈرامے میں تجسس کی کیفیت شدید ہوتی جاتی ہے۔ سید صاحب، باجی، عالیہ اور فرحت یہ سب زندگی جینے کی مختلف صورتیں اختیار کرنے والے کردار ہیں۔ لیکن سب کا مسئلہ ایک جیسا ہے۔ زندگی کا تاریکی اور ہراساں و پریشان کرنے والے معاملات سے تعلق۔ ہر چند کہ سید صاحب، باجی، عالیہ اور فرحت ان مسائل کے شکار اور بڑی حد تک مایوس کن طرز حیات کے نمائندہ معلوم ہوتے ہیں لیکن عالیہ کی بیٹی جمیلہ امید و روشنی کے استعارے کی حیثیت رکھتی ہے۔ جو ڈرامے کے آخر میں اپنے ماموں کو ایک نئی سمت سے متعارف کراتی ہے یعنی پانچویں سمت۔

'اپنی اپنی زنجیریں' بھی ماضی سے وابستگی رکھنے والا ڈراما ہے۔ اس میں بھی دو نسلوں کے ذہنی و جذباتی تضادات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن بوجھل اور حد سے زیادہ سنجیدہ انداز کی بجائے طنزیہ اور مزاحیہ انداز میں۔ ڈراما 'چوراہا' مذکورہ ڈراموں کے برعکس اپنے حقیقت پسندانہ رویے اور چست ڈرامائی تعمیر کی بدولت زیادہ موثر اور پر کشش ڈراما ہے۔ اس ڈرامے میں انسانیت اور دنیا داری کے درمیان چلنے والی چشمکیں، ادوار و اقدار کی تبدیلیوں پر روشنی ڈالتی ہیں۔ لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ روایت کے برعکس اس ڈرامے کا Treatment اسے مزید بامعنی بناتا ہے۔ اس ڈرامے کییز رگ کردار دنیا دار ہیں تو نو جوان عارف ماضی کے اقدار کے پاسبان کی علامت۔

'پانی بہہ رہا ہے' تاریخی تصورات اور گردش وقت کا محاکمہ کرتا ہے۔ آفتاب اس کا مرکزی کردار ہے جو مورخ ہے۔ اس کے افکار کی ترسیل ہمیں یہ بتاتی ہے کہ تاریخ کے تعین قدر کا انحصار عوام کے ایقان پر ہوگا۔ مجھے گھر یاد آتا ہے، بھی انسان اور ماضی سے اس کے رشتے پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار نعیم ہے جو اپنے ماضی کے اقدار کو محفوظ رکھنا اپنا فرض تصور کرتا ہے۔ لیکن نعیم کا کردار رفتہ رفتہ ایک تماشائی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ مجموعہ شمیم صاحب کی فکری اور فنی بصیرت کا نقطہء عروج ہے۔ اس کے بعد ان کے اندر کا تخلیق کار اپنے آپ کو دہراتا نظر آتا ہے۔ لیکن جاگتی آنکھوں سے دنیا دیکھنے کے تجربات اور بند آنکھوں کے مشاہدات کے امتزاج سے ان ڈراموں میں ایک نوع کی تازگی بھی ملتی ہے۔ جس کا اعتراف شمیم خنی نے 'بازار میں نیند' کے پیش لفظ میں اس طرح کیا ہے:

”ان میں ڈرامے کا عنصر بس اتنا ہی ہے جتنا کہ عام انسانوں کی

زندگی میں ہو سکتا ہے۔ پتا نہیں کیوں، انہونی بات بھی انہونی نہیں

لگتی۔ سب کچھ جانا پہچانا، ناگزیر اور توقع کے عین مطابق نظر آتا ہے۔ پچھلے ڈراموں کی طرح یہ ڈرامے بھی کچھ جیتی جاگتی آنکھوں کا تجربہ ہیں، کچھ خوابوں کی صورت سامنے آئے۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ زندگی کا وہ حصہ جو خوابوں میں بسر ہوا، کسی بھی طرح اس حصے سے کم گنجان اور وسیع نہیں ہے۔ جس کا تعلق بیداری سے ہے۔ میرے لئے، خواب اور بیداری حواس پر گزرنے والی دو کیفیتیں کبھی نہیں رہیں۔ یہ دونوں حواس کے دو منطقے ہیں جن کے مابین ایک مضبوط رشتہ ہمیشہ استوار رہا..... دنیا کو میں نے جس حد تک کھلے آنکھوں سے دیکھا ہے۔ اس سے شاید کچھ زیادہ ہی بند آنکھوں سے دیکھتا رہا ہوں، شعوری اور غیر شعوری دونوں سطحوں پر بھری پری، پُر شور، آباد اور بھیڑ سے چھلکتی ہوئی سڑکیں اور بازار، کبھی کبھی مجھے قبرستانوں سے زیادہ سنسان دکھائی دئیے۔“ ۵۵

’بازار میں نیند‘ میں کل سات ڈرامے ہیں یعنی بازار، چوراہا، نیا نمس نامہ، ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے، الٹی ہو گئیں سب تدبیریں، دور پاس، اور نیند۔

’الٹی ہو گئیں سب تدبیریں‘ اندور کے زمانہء قیام میں لکھا گیا۔ اسے عمیق حنفی نے ریڈیو اندور سے نشر کیا تھا۔ یہ ڈراما فیض آباد اور لکھنؤ کے روایتی قسم کے مسلمانوں کی طرز زندگی پر روشنی ڈالتا ہے۔ مرزا صاحب، شکیلہ بیگم، رحمن صاحب، حسنی بیگم، آپا جان اور دولہائی کے کرداروں نے قصباتی اور شہری زندگی، تہذیب اور رویے کا اظہار اپنے اپنے انداز میں کیا ہے۔

اس مجموعہ کا پہلا ڈراما ’بازار‘ میں روزمرہ کے مسائل مثلاً عام قسم کی ضروریات زندگی کی تکمیل میں انسان کس حد تک مصروف و پریشان ہے اس کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ مہنگائی نے عام لوگوں کو کس حد تک ہراساں کر رکھا ہے اس پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ لیکن بازار کا اصل موضوع زندگی کی تیز رفتاری اور خرید و فروخت کے اصل معنی تک پہنچنے کی کاوش ہے۔ وقت کی رفتار اور رشتوں کی بے تعلقی و بے معنویت کی وجوہات کو بھی بازار میں بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ سلطان کا فلسفیانہ انداز، آسیہ کا طنزیہ لہجہ، ساجد کا متوازن رویہ اور سلیم چچا کی تجربہ کار آنکھیں دنیا کے

بازار کا نظارہ کراتی ہیں۔ اس ڈرامے میں ضمنیکرداروں کے ذریعے بھی عہد حاضر کے مسائل پیش کئے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر نریش، پدمنا بھن اور شرما کو کیا جاسکتا ہے۔ جو لچاتی طور پر وقوع پزیر ہوتے ہیں۔ بازار کے چند مکالمے جو ہمارے عہد کا نقش پیش کرتے ہیں:

سلطان: تم بھول رہی ہو سیمہ۔ دن اور مہینے نہیں چلتے۔ اصل میں ہم چلتے ہیں۔ وقت نہیں گزرتا ہم گزرتے ہیں۔ سو گزر جائیں گے۔

سیمہ: فضول باتیں مت کرو۔ مجھے سوچنے دو۔

سلطان: (اسی رد میں) تم نے صبح سویرے یا شام کو دیکھا ہوگا، ادھر ادھر کو لوٹی کی سڑکوں پر، کتے کی زنجیر ہاتھ میں تھامے، چہل قدمی کرتے ہوئے لوگوں کو اوپر سے ہی لگتا ہے کہ کتے کو ٹھلایا جا رہا ہے۔ جب کہ ہوتا یہ کہ کتے لوگوں کو ٹھلاتے ہیں۔۔۔۔۔

سلطان: چیزوں سے گھر بھر جاتے ہیں۔ ہم ہیں کہ اندر سے خالی ہوتے جاتے ہیں۔ اب یہی دیکھو کہ آج تم نے قمیض اور ساریاں خرید لیں۔ مگر اپنا سکون بیچ آئیں! ہر Sale میں یہی ہوتا ہے۔ سچ ہے۔ انسان خسارے میں ہے!

سلطان: (مضحک انداز میں) بازار اس لئے تو نہیں کہ وہاں سے خریداری نہ کی جائے۔ زمین کے اوپر اور آسمان کے نیچے۔ جو کچھ بھی ہے بکنے کے لیے ہے.....

سلیم چچا: ہاں۔ رفتار پر کسی کا قابو نہیں رہا، اور سب بے لگام ہیں، اور انسانوں اور گاڑیوں کو۔ سب کو کہیں پہنچنے کی جلدی ہے۔ اور کسی کو احساس نہیں کہ راستے بس راستوں تک لے جاتے ہیں۔ اور کوئی دم لینے کے لیے بھی ٹھہرنا نہیں چاہتا۔ اور سب کے سب ایک پاگل دوڑ میں لگے ہوئے ہیں۔“ ۵۶

ڈرامے کی ضروریات، اپنی فنی بصیرت اور اپنے ڈراموں کے موضوعات کے متعلق شمیم حنفی نے کہا ہے:

”خیال سے ٹکراؤ دیا ہی سچ ہے جیسا کہ کسی شے یا شخص سے۔ میں نے غالباً اسی صورت حال کے باعث اپنے ڈرامے کے اختتام یا انجام کو زبردستی اور خواہ مخواہ موڑنے توڑنے کی کوشش کبھی نہیں کی۔ جس طرح زندگی کا کوئی بھی سلسلہ اچانک کہیں رک جاتا ہے، اسی طرح یہ ڈرامے بھی چلتے چلتے ٹھہر جاتے ہیں۔ بعض اوقات ایک ڈرامے کا سلسلہ کسی دوسرے ڈرامے سے جا ملتا ہے..... روزمرہ کی غیر رسمی واردات سے ہٹ کر کوئی بھی تجربہ، شخصی ہو یا اجتماعی، مجھ تک بالعموم ایک فکری اور تہذیبی سیاق کے ساتھ پہنچتا ہے۔ اسی وجہ سے اظہار کی کسی بھی شکل کو میں اقدار کے سوال سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتا۔ ایک مسئلہ جو میری سوچ اور احساس پر برابر دستک دیتا رہتا، ہمارے اجتماعی

زوال کا ہے۔“ ۷۵

شمیم حنفی کے خیالات کا اطلاق بجا طور پر ان کے ڈراموں پر ہوتا ہے۔ چوراہا، دور پاس، اور نیند اس کی عمدہ مثال ہیں۔

انسان کی تہذیبی تاریخ کو بالعموم اور انسانوں کے اجتماعی زوال بلکہ مسلمانوں کے زوال کے رموز و نکات کو ناول اور افسانوں میں جس طرح قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے برتا ہے اسی طریقے سے ریڈیائی ڈراموں میں شمیم حنفی نے پیش کیا ہے۔ اس لحاظ سے شمیم حنفی کے ریڈیائی ڈرامے ہوا کے دوش پر برصغیر ہندوپاک کی تہذیبی تاریخ کی صوتی دستاویز ہیں۔

حوالہ

(A)

- ۱۔ فضل الحق قریشی۔ ریڈیو ڈرامے، ۱۹۳۸ء، عزیز بک ڈپو، دہلی
- ۲۔ سید عابد علی عابد۔ روپ متی باز بہادر، ۱۹۳۹ء، ملک بک ہاؤس، لاہور
- ۳۔ اولیس احمد ادیب۔ ریس اور دوسرے ڈرامے، ۱۹۴۰ء، اردو پبلیشنگ ہاؤس، لاہور
- ۴۔ اشتیاق حسین قریشی۔ بند لفظ، ۱۹۴۳ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی
- ۵۔ اشتیاق حسین قریشی۔ مٹھائی کی فوکری، ۱۹۴۳ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی
- ۶۔ یوسف ظفر۔ شہسور، ۱۹۴۴ء، تاج کمپنی لمیٹڈ، لاہور
- ۷۔ آمنہ نازلی۔ دو شالہ، ۱۹۴۴ء، عصمت بک ڈپو، لاہور
- ۸۔ سید ششاد ایم اے، امین اختر بی اے، ریڈیو ڈراما، ۱۹۴۴ء، ادارہ فروغ اردو لاہور
- ۹۔ اولیس احمد ادیب۔ دل کی دھڑکن، ۱۹۴۶ء، ادارہ پبلیشنگ ہاؤس، لاہ آباد
- ۱۰۔ اولیس احمد ادیب۔ فرزانہ، ۱۹۴۶ء، ادارہ پبلیشنگ ہاؤس، لاہ آباد
- ۱۱۔ عشرت رحمانی۔ دکھیا سنسار، بار دوم، لاہ آباد پبلیشنگ ہاؤس، لاہ آباد
- ۱۲۔ عشرت رحمانی۔ انوکھا سنسار، سنہ ندارد، شمع بک ڈپو، دہلی
- ۱۳۔ عشرت رحمانی۔ پیارا سنسار، سنہ ندارد، مطبع ندارد
- ۱۴۔ ابراہیم یوسف۔ سوکھے درخت، ۱۹۵۲ء، مکتبہ افکار، بمبئی
- ۱۵۔ کمال احمد رفوسی (مرتب) منتخب اردو ڈرامے، ۱۹۶۰ء، علی پرنٹنگ پریس، لاہور

رسائل

- ۱۔ احمد ندیم قاسمی۔ فقیر سائیں کی کرامات، ستمبر ۱۹۴۱ء، ہمایوں، لاہور
- ۲۔ اصغر بٹ۔ مالک مکان، ۱۹۵۳ء، ادب لطیف (سالنامہ)، لاہور
- ۳۔ اصغر بٹ۔ چھوٹے میاں، ۱۹۵۴ء، ادب لطیف، لاہور
- ۴۔ اصغر بٹ۔ تین لڑکیاں، ۱۹۵۴ء، ساتی، کراچی
- ۵۔ اصغر بٹ۔ انصاف کیا جانے گا، ۱۹۵۶ء، ادب لطیف (سالنامہ)، لاہور
- ۶۔ اصغر بٹ۔ چاہے کچھ ہوٹل، ۱۹۶۰ء، ادب لطیف (سالنامہ)، لاہور
- ۷۔ اصغر بٹ۔ نہرا دھانا، چھگی، ۱۹۶۱ء، ادب لطیف (سالنامہ)، لاہور
- ۸۔ اصغر بٹ۔ بچی والے، ۱۹۶۱ء، ماؤنو، کراچی
- ۹۔ اشتیاق حسین قریشی۔ بت تراش، دسمبر ۱۹۳۶ء، جامعہ دہلی
- ۱۰۔ انصار تاصری۔ لاڈ لایٹا، اپریل ۱۹۳۶ء، جامعہ دہلی
- ۱۱۔ آغا تاصر۔ حکمت عملی، مارچ ۱۹۶۱ء، ماؤنو، کراچی
- ۱۲۔ آغا تاصر۔ گندرگا و خیال، جون ۱۹۶۱ء، ماؤنو، کراچی
- ۱۳۔ آغا تاصر۔ نئی منزلیں، اکتوبر ۱۹۶۱ء، ماؤنو، کراچی
- ۱۴۔ آغا تاصر۔ انتظار، اکتوبر ۱۹۶۲ء، ماؤنو، کراچی
- ۱۵۔ آمنہ نازلی۔ انا، جنوری ۱۹۴۳ء، عصمت، دہلی
- ۱۶۔ آمنہ نازلی۔ ماں، ستمبر ۱۹۴۳ء، آج کل، دہلی
- ۱۷۔ آمنہ نازلی۔ شہر کی شادی، اپریل ۱۹۴۲ء، آج کل، دہلی
- ۱۸۔ جاوید اقبال۔ جھجک، ۱۹۴۰ء، سوریا، لاہور
- ۱۹۔ جاوید اقبال۔ پہلو، ۱۹۴۸ء، نقوش، لاہور

- ۲۰۔ جادید اقبال۔ سفر، اگست ۱۹۴۹ء، ماہیوں، کراچی
- ۲۱۔ جادید اقبال۔ دارالسلام، جنوری ۱۹۴۹ء، ماہیوں، لاہور
- ۲۲۔ سید عابد علی عابد، سنیا سی، جنوری ۱۹۳۰ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۲۳۔ سید عابد علی عابد، معانی، فروری ۱۹۳۰ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۲۴۔ سید عابد علی عابد، دوست، مارچ ۱۹۳۰ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۲۵۔ سید عابد علی عابد، آدھا گھنٹہ، اپریل ۱۹۳۰ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۲۶۔ سید عابد علی عابد، قربانی، مئی ۱۹۳۰ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۲۷۔ سید عابد علی عابد، جرم قانون دان اور انصاف، جون ۱۹۳۰ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۲۸۔ عبدالعزیز فلک پیا۔ نقل اور اصل، جنوری ۱۹۳۹ء، ماہیوں، لاہور
- ۲۹۔ فضل الحق قریشی۔ انہدام فرانس، ۱۹۳۲ء، ادبی دنیا، لاہور
- ۳۰۔ فضل الحق قریشی۔ پہلا اجنبی، جنوری ۱۹۳۱ء، ادبی دنیا، آگرہ گلڈ
- ۳۱۔ نور الہی محمد عمر۔ پہلی پیشی، مارچ ۱۹۲۹ء، ماہیوں، لاہور
- ۳۲۔ نور الہی محمد عمر۔ مہمانی، دسمبر ۱۹۳۱ء، ماہیوں، لاہور

(B & C)

- ۱۔ نیاز فتح پوری۔ تاریخ عرب کی ایک روایت، جمل، نگار، لکھنؤ، جنوری۔ فروری ۱۹۳۸ء، ص ۲۱۶-۲۰۸
- ۲۔ عشرت انصاری۔ طوفان کے بعد، ہفتہ وار نظام، بستی، یکم نومبر ۱۹۳۸ء، حص ۸-۶
- ۳۔ ناکارہ حیدر آبادی۔ دوہنیں، ماہیوں، کراچی، نومبر، ۱۹۳۹ء، ص ۲۳-۲۰
- ۴۔ میرزا ادیب۔ شہنائی، ماہیوں، کراچی، دسمبر، ۱۹۳۹ء، ص ۳۷-۳۲
- ۵۔ میرزا ادیب۔ مادر قوم، ماہیوں، کراچی، دسمبر، ۱۹۳۹ء، ص ۲۸-۲۵
- ۶۔ آغا بابر۔ مصور، ماہیوں، لاہور، مئی، ۱۹۳۹ء، ص ۳۳۰-۳۲۵
- ۷۔ خواجہ احمد عباس۔ آخری انگریز، ادبی دنیا، لاہور، اکتوبر، ۱۹۵۰ء، ص ۵۲-۳۵
- ۸۔ قدرت اللہ شہاب۔ سرخ فیتہ، ماہیوں، کراچی، اگست، ۱۹۵۰ء، ص ۳۰-۳۶
- ۹۔ مولوی نور احمد خاں آفریدی۔ فرض اور محبت۔، عالمگیر، لاہور، نومبر، ص ۱۹۵۰ء، ۲۰-۱۷
- ۱۰۔ انتظار حسین۔ وہ جو بیچتے تھے دوائے دل، ادب لطیف (سالنامہ)، ۱۹۵۰ء، ص ۸۸-۷۷
- ۱۱۔ یوسف ظفر۔ سکندر، ماہیوں، کراچی (استقلال نمبر)، اگست ۱۹۵۲ء، ص ۷۱-۶۷
- ۱۲۔ معین الدین فاروقی۔ جنگ کے بعد، شاعر بستی، جولائی ۱۹۵۳ء، ص ۵۲-۵۱
- ۱۳۔ کرتار سنگھ دگل۔ دوسرا ایک ماں، آج کل، دہلی، دسمبر، ۱۹۵۴ء، ص ۱۶-۷
- ۱۴۔ انور عاتق اللہ۔ تاش گھر، افکار، کراچی (دس رسالہ نمبر)، ۱۹۵۵ء، ص ۸۵-۷۸
- ۱۵۔ مرزا ادیب۔ حوٹلی، ادب لطیف، لاہور، جون ۱۹۵۵ء، ص ۲۰-۳۶
- ۱۶۔ آغا بابر۔ قاتل و چہیز، ماہیوں، کراچی، فروری، ۱۹۵۵ء، ص ۵۲-۳۵
- ۱۷۔ خواجہ احمد عباس۔ ایٹم بم سے پہلے ایٹم بم کے بعد، افکار، کراچی، دسمبر ۱۹۵۶ء، ص ۳۲-۲۵
- ۱۸۔ سید عابد علی۔ چنگیز خاں، نقوش لاہور، جون، ۱۹۵۶ء، ص ۳۵-۱۵
- ۱۹۔ بلونت گارگی۔ گھاٹ کی تاؤ، شاہ راہ دہلی (سالنامہ)، ۱۹۵۶ء، ص ۱۳۵-۱۰۶
- ۲۰۔ تسلیم عارفی۔ میمنی، ماہیوں، کراچی، اپریل ۱۹۵۶ء، ص ۵۵-۳۱
- ۲۱۔ کمال احمد رضوی۔ ہم جنس، ماہیوں، کراچی، مئی، ۱۹۵۸ء، ص ۳۵-۲۰
- ۲۲۔ انوار سجاد۔ سودا، دو ماہی صحیفہ، لاہور، دسمبر ۱۹۵۹ء تا جنوری ۱۹۶۰ء، ص ۱۱۱-۹۷
- ۲۳۔ خواجہ احمد عباس۔ بارہ بج کر پانچ منٹ، شاہ راہ، دہلی، اگست ۱۹۶۰ء، ص ۲۷-۲۲
- ۲۴۔ رنعت سروش۔ دستک (منظوم)، شاعر، بستی، جون ۱۹۶۱ء، ص ۶۱-۵۸

- ۲۵۔ کرتار سنگھ دگل۔ پائل میں سوئے نئے، شاعر، بھٹی، جون ۱۹۶۲ء، ص ۵۱-۴۰
 ۲۶۔ خواجہ احمد عباس۔ کوئی اکیلا نہیں، شاعر، بھٹی، جمہوریت نمبر، جنوری۔ فروری ۱۹۶۲ء، ص ۶۵-۳۹
 ۲۷۔ سیاب اکبر آبادی۔ شاہ جہاں کی اسیری، شاعر، بھٹی (خاص نمبر) ۱۹۶۳ء، ص ۱۱۳-۳۳-۲۸
 ۲۸۔ اظہارِ فرحسین۔ ساگر کے کنارے، شاعر (ڈراما نمبر) ستمبر ۱۹۶۳ء، ص ۱۳۳-۱۲۷
 ۲۹۔ کرشن چندر۔ مچھلی والی، شاعر (ڈراما نمبر) ستمبر ۱۹۶۳ء، ص ۳۲-۲۲۔

(D)

- ۱۔ خلیل الرحمن اعظمی اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ایڈیشن ۱۹۹۶ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص: ۱۲۷۔
 ۲۔ World book of encyclopedia D.Vol. 5, p.342.
 ۳۔ ڈاکٹر ظہور الدین، حقیقت اور اردو ڈراما، سال اشاعت ۱۹۸۳ء، مطبع: نور محمدی پریس، مولانا آزاد روڈ، سرگرمی نگر، کشمیر، ص: ۲۷۶۔
 ۴۔ دروازہ کھول دو، ۱۶، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، سن اشاعت اکتوبر ۱۹۹۵ء، ص: ۱۳-۱۵۔
 ۵۔ خواجہ احمد عباس، اختتامیہ، ”دروازے کھول دو“، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ایڈیشن، اکتوبر ۱۹۹۵ء، ص: ۵۷-۵۸۔
 ۶۔ i۔ عشرت رحمانی، اردو ڈراما تاریخ و تنقید، اردو مرکز، لاہور، سن اشاعت ۱۹۵۷ء
 ii۔ رسالہ نقوش، آپ بیتی نمبر
 iii۔ رسالہ نقوش شخصیات نمبر (حصہ اول)
 iv۔ رسالہ الفاظ، علی گڑھ، نومبر۔ دسمبر ۱۹۸۰ء
 v۔ شمس الحق عثمانی، بیدی نامہ، فکشن ہاؤس، ۱۸، فرنگ روڈ، لاہور، سن اشاعت ۱۹۹۱ء۔
 ۷۔ (i) ڈراما ’دخسانہ‘ بعد میں ’دستک‘ کے نام سے قلمبایا گیا
 (ii) ’مگرم کوٹ‘ کے نام سے بیدی کا ایک مشہور افسانہ ہے جس پر بیدی نے فلم بھی بنائی تھی۔
 ۸۔ راجندر سنگھ بیدی، سات کھیل، جون ۱۹۸۱ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ص ۲۱۶
 ۹۔ راجندر سنگھ بیدی، سات کھیل، ص ۷۰-۶۹
 ۱۰۔ ایضاً، ص ۸۱
 ۱۱۔ شمس الحق عثمانی، بیدی نامہ، ۱۹۹۱ء، فکشن ہاؤس، ۱۸، فرنگ روڈ، لاہور، ص ۵۰۳
 ۱۲۔ راجندر سنگھ بیدی، سات کھیل، ص ۳۸-۳۷
 ۱۳۔ محمد حسن۔ سعادت حسن منٹو اپنی تخلیقات کی روشنی میں، ۱۹۸۲ء، دارالاشاعت ترقی، دہلی، ص ۱۷
 ۱۴۔ وارث علوی۔ سعادت حسن منٹو، ۱۹۹۵ء، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ص ۱۹
 ۱۵۔ منٹو۔ مقدمہ منٹو کے ڈرامے
 ۱۶۔ منٹو۔ دیباچہ، آؤ
 ۱۷۔ منٹو۔ تین عورتیں۔ ۱۹۸۳ء، ساتی بک ڈپو، دہلی، ص ۱۰-۱۱
 ۱۸۔ ایضاً ص ۵۳
 ۱۹۔ ایضاً ص ۵۷-۵۶
 ۲۰۔ وارث علوی۔ سعادت حسن منٹو، ۱۹۹۵ء، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ص ۲۹
 ۲۱۔ منٹو۔ کروٹ، سندھداد، ساتی بک ڈپو، دہلی، ص ۸
 ۲۲۔ ایضاً ص ۲۲
 ۲۳۔ ایضاً ص ۲۸
 ۲۴۔ وارث علوی۔ سعادت حسن منٹو، ۱۹۹۵ء، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ص ۵۰
 ۲۵۔ منٹو۔ کروٹ، ص ۳۲
 ۲۶۔ نقوش (منٹو نمبر) ص ۹۱-۹۰
 ۲۷۔ ایضاً ص ۲۳۳-۲۳۳

- ۲۸۔ عصمت چغتائی۔ کلیاں۔ ۱۹۶۳ء، آزاد کتاب گھر، دہلی، ص ۷۱-۷۲
- ۲۹۔ آج کل ڈراما نمبر مئی ۱۹۹۶ء ص ۱۷
- ۳۰۔ اوچندر تھاشک۔ اردو میں ایک بانی ڈرامے۔ آج کل نئی دہلی مئی ۱۹۹۴ء، ص ۱۸
- ۳۱۔ محمد حسن۔ اردو ڈراما آزادی کے بعد، جنوری ۱۹۵۹ء، آج کل (ڈراما نمبر) دہلی ص ۲۵
- ۳۲۔ شوکت تھانوی۔ مابعدولت، نقوش پریس لاہور، بار چہارم صفحہ ۲۳۱-۲۳۲
- ۳۳۔ ایضاً صفحہ ۲۳۸
- ۳۴۔ انور خواجہ۔ ڈرامہ اور تفریح، مجلہ قند، مردان (ڈراما نمبر) ۱۹۶۱ء، صفحہ ۱۱۸، پریٹز شوگر اینڈ سٹری کیپنی لمیٹیڈ، مردان، پاکستان
- ۳۵۔ عشرت رحمانی اردو ڈراما تاریخ و تنقید ۱۹۸۷ء، اردو مرکز لاہور، صفحہ ۳۱۳
- ۳۶۔ شوکت تھانوی: نئی سنائی، مطبوعہ مرکز کنگاں پریس، لاہور، صفحہ ۸
- ۳۷۔ ایضاً، صفحہ ۹-۱۰
- ۳۸۔ سید امتیاز علی تاج۔ دیباچہ، قاضی جی، حصہ اول، مطبوعہ نقوش پریس لاہور، صفحہ ۵-۵
- ۳۹۔ وزیر آغا اردو ادب میں طنز و مزاح (اردو ڈرامے میں طنز و مزاح)، ۱۹۸۵ء، اکادمی پنجاب ٹرسٹ، لاہور، صفحہ ۳۲۳-۳۲۴
- ۴۰۔ ڈاکٹر رشید احمد گوریجہ، اردو میں ایک بانی ریڈیو ڈرامے بار اول ۱۹۹۶ء، بیکن ٹیکس، گلگت، ملتان، صفحہ ۲۱۲
- ۴۱۔ ڈاکٹر سعید مرتضیٰ زیدی شوکت تھانوی۔ مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور۔
- ۴۲۔ مآخذ است:
- (a) شفیق احمد ”ایک چراغ اور بجھا اور بڑھی تاریکی“ ماہنامہ سخنور، کراچی، جون ۲۰۰۰ء
- (b) عالمی اردو ادب ۲۰۰۰ء، مدیر نند کسور کرم، جلد ۱۸، جے-۶، کرشن، مگر، دہلی ۱۱۰۰۵۱
- (c) آسنے سانسے (انٹرویوز) مناظر عاشق ہرگاٹھ، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۹۸ء
- (d) عقیل عباس جعفری، میرزا ادیب، ماہنامہ اردو بک ریویو، نئی دہلی، ستمبر-اکتوبر ۱۹۹۹ء
- ۴۳۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ۱۹۹۶ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۲۱۸
- ۴۴۔ رشید احمد گوریجہ۔ اردو میں ایک بانی اور ریڈیو ڈرامے بیکن ٹیکس، گلگت، ملتان، بار اول، ۱۹۹۶ء، ص ۵۲-۲۵۱
- ۴۵۔ کرشن چندر۔ اردو ڈرامے کی ایک نئی آواز، مجلہ قند ڈراما نمبر، مردان (پاکستان)، ۱۹۶۱ء، ص ۲۲۵۶
- ۴۶۔ محمد حسن۔ اردو ڈراموں کا انتخاب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اپریل۔ جون ۱۹۹۸ء، صفحات ۱۱، ۲۰۱، ۵۰۱-۶
- ۴۷۔ پروفیسر رشید احمد گوریجہ۔ اردو میں ایک بانی اور ریڈیو ڈرامے، بیکن ٹیکس، گلگت، ملتان، پاکستان، سہ اشاعت بار اول، ۱۹۹۶ء، ص
- ۴۸۔ رسالہ آج کل (ڈراما نمبر) جنوری ۱۹۵۹ء، دہلی، ص ۲۶
- ۴۹۔ محمد حسن۔ نئے ڈرامے، فروری ۱۹۷۵ء، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، ص ۲۶۹
- ۵۰۔ ایضاً، ص ۲۷۹
- ۵۱۔ محمد حسن۔ شہاک، ۱۹۸۰ء، ادارہ تصنیف، ڈی، ۷، ماڈل ٹاؤن، دہلی، ص ۱۷
- ۵۲۔ شبیم خٹمی۔ مٹی کا بلاوا، ۱۹۹۵ء، نئی آواز، دہلی، ص ۸-۷
- ۵۳۔ ایضاً، ص ۱۰-۱۰۹
- ۵۴۔ ایضاً، ص ۱۵۲
- ۵۵۔ شبیم خٹمی۔ بازار میں نیند، ستمبر ۱۹۹۸ء، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، ص ۷
- ۵۶۔ ایضاً، ص ۱۴، ۱۵، ۲۲، ۲۳
- ۵۷۔ ایضاً، ص ۸

باب چہارم

(A) تکنیکی علاقہ (حصہ اول)

- (i) اسٹوڈیو: اسٹوڈیو بوتھ، کنٹرول روم، ٹرانسمیٹر، نشریاتی اشارے، فلر
- (ii) مائیکروفون: ڈائنامک مائیکروفون، کنڈینسر مائیکروفون، ربن مائیکروفون
- (iii) ریکارڈنگ: ڈسک ریکارڈنگ، فیڈرس، فیڈر بورڈ، فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ، کراس فیڈ
- (iv) معاہدہ نامہ

(B) تکنیکی علاقہ (حصہ دوم)

- (i) ہدایت کاری
- (ii) اداکاری یا صداکاری
- (iii) ترتیب و تزئین
- (iv) ڈبنگ

(C) حاصل مطالعہ

(D) اصطلاحات

- (i) عہدوں کی تحقیقی صورت اور ان کی تفصیلات
- (ii) ریڈیو کی تکنیکی اصطلاحات
- (iii) ڈرامے کے اصطلاحات

(E) کتابیات

(A) تکنیکی علاقہ (حصہ اول)

تکنیکی لحاظ سے ریڈیو اسٹیشن کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ۱۔ اسٹوڈیو ۲۔ ٹرانسمیٹر

(i) اسٹوڈیو :

اسٹوڈیو میں نشریات تخلیق کی جاتی ہیں اور ان کے بعد اس نشریات کو ٹرانسمیٹر کے ذریعے فضا میں منتشر کر کے ریڈیو سیٹ تک پہنچایا جاتا ہے۔ ابتدائی دور میں ہر اسٹوڈیو پر دو گرام کے لحاظ سے علیحدہ طرز اور طریقے سے مزین کیا جاسکتا تھا۔ دراصل اسٹوڈیو ایسے کمرے کو کہتے ہیں جس میں آواز کے ارتعاش کو ضرورت کے لحاظ سے کنٹرول کیا جاتا ہے۔ اسٹوڈیو کی شکل و صورت اور دیواروں کی بناوٹ آواز کی صورت گری پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس نقطہ نظر سے اسٹوڈیو کی دو اقسام ہوتی ہیں: ۱۔ ارتعاشی اسٹوڈیو (Live Studio) ۲۔ غیر ارتعاشی اسٹوڈیو (Dead Studio)

ارتعاشی اسٹوڈیو میں آواز اسٹوڈیو کی دیواروں سے ٹکرا کر لوٹ آتی ہے۔ یہ اسٹوڈیو موسیقی اور ڈرامے کے پروگراموں کو تخلیق یا رکارڈ کرنے کے لیے مناسب ہوتا ہے۔ اس اسٹوڈیو میں کمرے یا بند مقام (Indoor) کے تاثر کے لئے ریکارڈنگ کی جاتی ہے۔ دراصل ارتعاش (Reverberation) آواز کی لہروں کا دیواروں یا دیگر ٹھوس اشیاء سے ٹکرا کر واپس آنے کے عمل کو کہتے ہیں۔ آواز کی لہروں کی یہ بازگشت اصل آواز کو گدلا کر دیتی ہیں اور آواز نہ درتہ ہو جاتی ہے جو بڑی حد تک قابل فہم نہیں ہوتی۔ مختلف پروگراموں میں ارتعاش کی ضرورت جدا گانہ ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر تقاریر، مباحثہ اور ٹاک کے لیے ارتعاش کی جہت کم ہونی چاہیے۔ اس کے برعکس موسیقی میں ارتعاش کی ضرورت زیادہ ہوتی ہے جس سے آواز میں گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ ڈرامے میں سین کے مطابق ارتعاش کی سطحیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ ڈرامے میں تاثر کے مطابق ارتعاش کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کے اسٹوڈیو میں کچھ حصے غیر ارتعاشی ہوتے ہیں۔ جنہیں Dead Area کہتے ہیں۔ اس علاقے میں ادا کیا جانے والا مکالمہ یا دوسری آوازیں سامعین کے ذہن میں کھلے میدان کا تصور پیدا کرتی ہیں۔ یعنی وہاں پر آوازیں ٹکرا کر واپس آتی ہیں۔ دوسری جانب اسٹوڈیو کا ارتعاشی علاقہ یعنی Live Area آوازوں کو منعکس کرنے کے استعمال میں لایا جاتا ہے۔ یہ علاقہ Indoor یعنی گھریلو دفتر کا تصور پیدا کرنے کے لیے ہوتا ہے۔ اسے ایکو (Echo) اسٹوڈیو بھی کہتے ہیں۔

غیر ارتعاشی اسٹوڈیو میں دیواروں کو بے جان بنایا جاتا ہے۔ اس طریقے کو coustic Treatment کہتے ہیں۔ یعنی دیواروں اور چھت پر سوراخ دار سیلونیکس یا ہارڈ بورڈ میں سوراخ کر کے کمرے کے ایکو کو ختم کر دیا جاتا ہے۔ اس میں سیلونیکس کے پیچھے ایسا مسالہ لگایا جاتا ہے جس میں آواز کو جذب کرنے کی خوبی ہوتی ہے۔ دراصل جب

اسٹوڈیو میں کوئی آواز پیدا کی جاتی ہے تو وہ مائکروفون تک پہنچتی ہے۔ لیکن غیر ارتعاشی اسٹوڈیو میں یہ آواز بازگشت پیدا نہیں کرتی۔ بلکہ آواز کے منبع کے ارد گرد آواز کی لہر پھیل جاتی ہے۔ یہ فرش، دیوار اور چھت بلکہ اسٹوڈیو میں موجود ہر ٹھوس چیز سے ٹکرا کر مائکروفون پر اثر انداز ہوتی ہے۔ غیر ارتعاشی اسٹوڈیو بند جگہوں یا گھرے ہوئے مقامات (Indoor) کے لئے نہیں ہوتا بلکہ کھلی فضا کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس اسٹوڈیو میں صدا کار یا گلوکار کی آواز بازگشت نہیں کرتی۔ لہذا انھیں اپنی آواز کو پوری طاقت، زور اور بلندی سے ادا کرنا پڑتا ہے۔ عہد حاضر میں اسٹوڈیو کی ساخت کے بجائے بازگشت کا تاثر ٹیپ رکارڈر یا کمپیوٹر سے پیدا کیا جا رہا ہے۔ مثلاً پہلے فلک بوس عمارتوں کے گرنے کا تاثر ماچس کے ڈبوں کو پے در پے سجا کر سمار کرنے سے پیدا کیا جاتا تھا اور حساس قسم کے مائکروفون اس تاثر کو اخذ کر لیتا تھا لیکن موجودہ وقت میں یہ تاثر ٹیپ رکارڈر یا کمپیوٹر میں Feed آوازوں سے پیدا کیا جا رہا ہے۔ غرض یہ کہ کمپیوٹر کے اس عہد میں صوتی اثرات، موسیقی، صدا کاری اور ترتیب و تزئین کے لیے مختلف قسم کے Instrument موجود ہیں۔ ہر اسٹوڈیو جدید قسم کے مائکروفون اور دیگر سہولیات سے مزیں ہوتا ہے۔

اسٹوڈیو بوتھ

یہ اسٹوڈیو سے ملحق ایک کمرہ ہوتا ہے اسٹوڈیو بوتھ کی سب سے اہم مشین آڈیو کنسول ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ بوتھ میں کم از کم دو تین ٹیپ ریکارڈر اور کیسٹ پلیئر، ڈسک پلیئر اور کمپیوٹر وغیرہ ہوتے ہیں۔ ایک مائیکروفون پروڈیوسر کے پاس ہوتا ہے اور بوتھ میں آوازوں کو سننے کے لئے لاؤڈ اسپیکر اور ہیڈفون ہوتے ہیں جن سے آنے والی آوازوں سے یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ موجودہ صورت موزوں ہے یا ناموزوں۔ کنسول میں یہ سہولت بھی ہوتی ہے کہ ہدایت کار اسٹوڈیو میں موجود افراد کو ہدایت دے سکے۔ کنسول پر ایک Meter لگا ہوتا ہے جس کی سوئی یہ اشارہ کرتی رہتی ہے کہ کس Volume پر پروگرام جاری ہے۔ کنسول میں مختلف فیڈر بھی لگے ہوتے ہیں جو آواز کے Variation پر قابو رکھتے ہیں۔ ان کا استعمال Live studio سے آنے والی آوازوں اور ریکارڈ شدہ مشینوں سے آنے والی آوازوں کو یکساں طور پر کنٹرول کرنے کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔ کسی پروگرام میں مناسب آوازوں کے توازن پر گرفت رکھنا کنسول آپریٹر کی ذمہ داری ہوتی ہے۔ اب یہ کام ترقی یافتہ اسٹوڈیو بوتھ میں کمپیوٹر پروگرامر کرتے ہیں۔ کسی بھی نشریے میں آوازوں کے اعتدال کا بہت اہم رول ہوتا ہے۔ آوازوں اور سازوں کے مناسب تناسب سے پروگرام کی کشش میں اضافہ ہوتا ہے۔ مثلاً ڈراموں میں ڈرامائی ضرورتوں کے علاوہ موسیقی بتدریج فیڈ آن اور فیڈ آؤٹ کی جاتی ہیں لیکن انٹرویو، ٹاک یا تقریر میں شروع سے ہی آوازوں میں مناسب اعتدال ہونا چاہیے۔ لہذا کنسول آپریٹر کو صوت و صدا، موسیقی اور غنائی کے متوازن امتزاج کا صحیح ادراک لازمی ہوتا ہے۔

کنٹرول روم (Control Room)

کسی ریڈیو اسٹیشن کے نظام میں کنٹرول روم اہم ترین جزو ہوتا ہے۔ ہر ایک نشریہ کنٹرول روم سے ہو کر ہی ٹرانسمیٹر پر جاتا ہے۔ یعنی Amplified کرنے کا کام کنٹرول روم میں ہی ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر کوئی بھی پروگرام اس وقت تک نشر نہیں کیا جاسکتا جب تک کنٹرول روم اسے ٹرانسمیٹر پر بھیجنے کے لیے تیار نہ ہو۔ کنٹرول روم میں ہی یہ طے ہوتا ہے کہ کسی مخصوص پروگرام کے لئے کس اسٹوڈیو کا استعمال کرنا ہے اور اس پروگرام کی ترتیب و تزئین میں، آواز کی سطح میں کس طرح اعتدال رکھنا ہے۔ اگر کسی پروگرام کو نشر کرنا ہو یعنی اگر ایک پروگرام جو اسٹیشن سے باہر تیار کیا گیا ہو تو وہ پہلے کنٹرول روم میں آتا ہے بعد ازاں ٹرانسمیٹر پر بھیجا جاتا ہے۔ اسی طریقے سے اگر کوئی پروگرام دوسرے اسٹیشن سے آتا ہے تو یہ سب سے پہلے ریسیونگ سنٹر (Receiving Centre) میں وصول کیا جاتا ہے پھر کنٹرول روم بھیجا جاتا ہے۔ کنٹرول روم میں اس پروگرام کی آواز کی سطح دست کر کے ٹرانسمیٹر پر بھیجی جاتی ہے۔

ٹرانسمیٹر:

موجودہ عہد میں خبر اور ٹاک یعنی بات چیت کے علاوہ سبھی پروگرام پہلے اسٹوڈیو میں ریکارڈ کیے جاتے ہیں اس کے بعد انھیں نشر کیا جاتا ہے۔ اس طرح جدید نشریات کے تین اہم حصے ہوتے ہیں۔ اسٹوڈیو، کنٹرول روم اور ٹرانسمیٹر۔ اسٹوڈیو یعنی وہ جگہ جہاں صدا کار، اسکرینر یا خبر نگار اپنی بات مائیکروفون پر کہتا ہے اور اسے ٹیپ یا ڈسک پر کارڈ کیا جاتا ہے۔ آج کل زیادہ تر ریکارڈنگ کمپیوٹر سے کی جاتی ہے۔ اور کنٹرول روم سے ٹرانسمیٹر لنک کے ذریعے نشر کیا جاتا ہے۔ بلا واسطہ نشر صرف خبروں میں خبر نگار مائیک کے سامنے خبر پڑھتا ہے جو ٹرانسمیٹر کو بھیج دیا جاتا ہے۔ جو پروگرام ریکارڈ شدہ ہوتے ہیں انہیں نشر کرتے وقت ٹیپ ریکارڈر پر چلایا جاتا ہے۔ سارے پروگرام کنٹرول روم سے ہو کر ٹرانسمیٹر کو جاتے ہیں۔ اسٹوڈیو سے ریڈیو یا ٹیلی ویژن کے پروگرام، ٹرانسمیٹر لنک کے ذریعے بھیجے جاتے ہیں۔ یہ لنک کو اکیسل کیبل یا فائبر آپٹک کیبل لائن (Co-axial cable or Fiber optic line) ہو سکتی ہے۔ لنک کے لیے مائکرو ویو لنک، سیٹ لائن یا وی سیٹ (VSAT-Very Small Aperture Terminal) کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ٹرانسمیٹر میں لگے سگنل کو ایک اکیوایٹڈ ریمیٹر سے گزارا جاتا ہے۔ ان کا بنیادی کام سگنل پر واضح ہونے والی فریکوئنسی کو مرتعش کرنا ہوتا ہے۔ عہد حاضر میں ڈیجیٹل سگنل پروسیسر کا استعمال بھی سگنل کی کوالٹی میں اضافہ کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد سگنل کو ٹرانسمیٹر میں بھیجا جاتا ہے۔ ٹرانسمیٹر میں سگنل کو موڈیولیٹ اور امپلی فائی کر کے انٹینا کے ذریعے نشر کیا جاتا ہے۔ کنٹرول روم کے ذریعے ریڈیو کے پروگرام ٹرانسمیٹر کو روانہ کیے جاتے ہیں۔ ٹرانسمیٹر کا اصلی کام آرایف کیریئر پیدا کرنا، اس پر آواز کو Modulate کرنا اور اس ماڈیولیٹ سگنل کو

انٹینا کے ذریعہ نشر کرنا ہوتا ہے۔ آرائف کیریئر پیدا کرنے کے لئے ایک کرٹل آسیلیٹر یا سینتھیزائزر کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کرٹل کا استعمال 1-20 MHz frequency کے لیے کیا جاتا ہے۔ موڈیولیٹڈ سگنل کو بڑھا کر انٹینا میں بھیجا جاتا ہے۔ انٹینا میں بھیجنے کے لیے کیبل یا فیڈر کا استعمال ہوتا ہے۔ ایک میچنگ یونٹ کا استعمال ٹرانسمیٹر اور انٹینا کے اچھی ڈینٹ کو برابر کرنے کے لیے ہوتا ہے۔ امپلی ٹیوڈ موڈیولیشن (A.M.) کا استعمال ۱۹۲۰ سے ہوتا آرہا ہے۔ A.M. میں کیریئر سگنل کے امپلی ٹیوڈ کو پروگرام کے امپلی ٹیوڈ کے مقدار میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ اس کا استعمال میڈیم ویو اور شارٹ ویو نشریے میں ہوتا ہے۔

فریکوئنسی موڈیولیشن (P.M.) کا آغاز ۱۹۵۵ء میں ہوا۔ اس میں کیریئر کے فریکوئنسی کو پروگرام کے امپلی ٹیوڈ کے مطابق تبدیل کیا جاتا ہے۔ اس کا استعمال وی. ایچ. ایف. بینڈ میں ایف. ایم. نشریات اور ٹیلی ویژن میں صوت کے نشریے کے لیے کیا جاتا ہے۔ آج کل ڈیجیٹل موڈیولیشن کا استعمال ڈیجیٹل نشریے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ڈیجیٹل موڈیولیشن میں ایک یا زیرو کیریئر سگنل پیدا کئے جاتے ہیں۔ اس کا سب سے نمائندہ نمونہ on off keying کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس میں اینالوگ سگنل (Analog signal) کو پلس کوڈ موڈیولیشن کے ذریعہ ڈیجیٹل ڈیٹا میں تبدیل کیا جاتا ہے۔

کسی بھی ساز و آواز کے سگنل کو موڈیولیٹ کرنے کے بالخصوص تین طریقے یا اصول ہیں:

۱۔ امپلی ٹیوڈ موڈیولیشن (A.M.)

۲۔ فریکوئنسی موڈیولیشن (P.M.)

۳۔ فیز موڈیولیشن (F.M.)

ایف ایم ٹرانسمیٹر (FM Transmitter)

اب ایف. ایم. ٹرانسمیٹر کا استعمال پوری دنیا میں نشریے کے لیے کیا جا رہا ہے۔ اس میں 531-1602 KHz فریکوئنسی کا استعمال ہوتا ہے۔ حالانکہ صوت کی فریکوئنسی کی قوت 20 KHz تک کی ہوتی ہے لیکن F.M. نشریے میں صرف 5 KHz تک موڈیولیشن فریکوئنسی کا استعمال ہوتا ہے۔ 9 KHz بینڈ وڈتھ کا استعمال ہوتا ہے اور ایک مکمل اے. ایم. بینڈ میں ۱۱ ٹرانسمیٹر کام کر سکتے ہیں۔ F.M. ریڈیو موسیقی اور ٹاک یعنی بات چیت کے لئے مناسب ہوتے ہیں۔ چونکہ اس میں موڈیولیٹنگ سگنل کو 5 KHz تک محدود کر دیتے ہیں اس لیے اس کی آواز کی قوت اوسط ہوتی ہے۔ F.M. ٹرانسمیٹر کی ایف. ایم. 33% سے کم ہوتی ہے۔ F.M. ریڈیو، مولو اور اسٹیریو، دنوں قسم کی نشریے میں اہل ہے۔ اسٹیریو نشریات کے لیے ایک خاص موڈیولیٹنگ سگنل کے استعمال سے باباں اور دایاں چینل متحرک کیا

جاتا ہے اس قسم کے موڈیولینگ سگنل کا بینڈ وڈتھ 60 KHz ہوتا ہے۔

شارٹ ویو ٹرانسمیٹر (S.W. Transmitter)

شارٹ ویو ٹرانسمیٹر 3-30 MHz فریکوئنسی پر ہوتا ہے۔ شارٹ ویو ٹرانسمیشن کی اہم بنیاد اوپونوسفر کا 'ای' اور 'ایف' سطح ہوتا ہے۔ یہ سطح دن کے مختلف اوقات اور سال کے مختلف مہینوں میں اپنی حیثیت بدلتی رہتی ہے۔ ان پر آفتاب کی حرارت کی تبدیلی کا اثر پڑتا ہے۔

نشریاتی اشارے:

کسی بھی اسٹوڈیو بوتھ میں فلور پر چند طے شدہ اشارے ہوتے ہیں جو ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی زبان میں کیو (cue) کہلاتے ہیں۔ 'Cue' کا مطلب ریڈیو یا ٹیلی ویژن میں بات شروع کرنے یا پروگرام یا پھر ٹرانسمیشن شروع کرنے کے لیے اشارتی زبان کے ہیں۔ ریڈیو یا ٹیلی ویژن میں عام طور پر تین طرح کے اشاروں یا cue کا استعمال کیا جاتا ہے۔

۱۔ Light Cue: یعنی سوئچ آن کر کے یا flicking کے ذریعہ سگنل دینا بھی اسٹوڈیو اس نوع کے سگنل دینے والے سسٹم سے آراستہ ہوتے ہیں۔

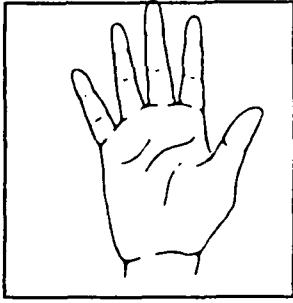
۲۔ Time Cue: کسی پروگرام کو شروع کرنے سے پہلے یا ریکارڈ کرنے سے قبل یہ طے کیا جاتا ہے کہ پروگرام اب شروع ہوگا، اب چند سیکنڈ باقی ہیں، اب پروگرام اختتام پذیر ہوا، وغیرہ وغیرہ۔

۳۔ Sign Language: روایتی قسم کے اسٹوڈیو میں اشاراتی زبان یعنی Sign Language کا استعمال سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ پروگرام شروع کرنے کے موقع پر یہ اشارے ہاتھ یا انگلیوں کی علامت کے ذریعہ واضح کیے جاتے ہیں۔ اس علامتی زبان کا علم پروڈیوسر، اینکر یا صدا کاروں کے لیے بہت ضروری ہے۔

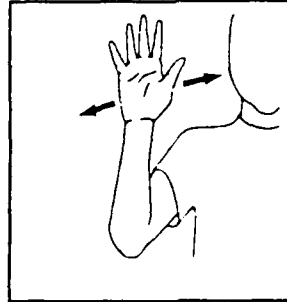
کسی بھی انڈور ریکارڈنگ سے قبل ہدایت کار، ناشر اور شرکاء کے مابین اشاراتی زبان طے ہوتی ہے۔ کیونکہ اسٹوڈیو کے آداب کے مطابق پروگرام پروڈکشن کے درمیان ہدایت کار، ناشر یا شرکاء کو آواز نہیں دی جاسکتی۔ لہذا یہ کام صرف خاموش زبان یعنی اشاروں سے ہی ممکن ہوتا ہے۔ اس ضرورت کی تکمیل کے لیے اسٹوڈیو اور اسٹوڈیو بوتھ کے درمیان شیشے کی ساؤنڈ پروف کھڑکی یا دیوار ہوتی ہے جس کی جانب ناشر یا شرکاء کی نظر ہوتی ہے۔ ہدایت کار دورانِ نشر جو بھی ہدایات دینا چاہے، اشاروں سے دے سکتا ہے۔ یہ ہدایتیں مختلف ضرورتوں کے تحت دی جاتی ہیں مثلاً:

۱۔ آواز کی بلندی یا کمی میں اعتدال پیدا کرنے کے لیے۔

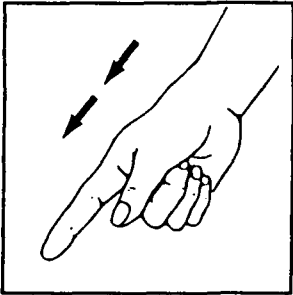
- ۲۔ بولنے کی رفتار کو کم یا زیادہ کرنے کے لیے۔
 - ۳۔ پروگرام شروع کرنے کے لیے۔
 - ۴۔ مائیکروفون سے مناسب فاصلہ یا نزدیکی قائم رکھنے کے لیے۔
 - ۵۔ پروگرام میں بچے وقت اور پروگرام ختم کرنے کے لیے۔ وغیرہ وغیرہ
- یہ نشریاتی اشارے اب ایک مستحکم روایت کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ لہذا ان کا علم ہر پروڈیوسر، ناشر اور ڈرامے کے صدا کار و شرکاء کو ہونا چاہیے۔ ذیل میں مخصوص اشاروں کے طریقہ کار تصویر کے ساتھ پیش ہے۔
- ۱۔ انگشت شہادت کو اشارہ 'Pro Clock' گولائی میں گھماتے ہوئے۔ شروع کیجئے۔
 - ۲۔ ہتھیلی کا رخ ناشر کی جانب، پیچھے ہٹاتے یا آگے کرتے ہوئے۔ مائیکروفون سے فاصلہ رکھیے۔
 - ۳۔ ہتھیلی کا رخ اپنی جانب کھینچتے ہوئے۔ مائیکروفون سے قریب آجائیے۔
 - ۴۔ انگشت شہادت کو Anti clock گولائی میں گھماتے ہوئے۔ ختم کیجئے۔
 - ۵۔ ہاتھ چہرے سے ہٹاتے ہوئے، جیسے کوئی چیز کھینچی جا رہی ہو۔ بولنے کی رفتار کم کیجئے
 - ۶۔ ہتھیلی اوپر اٹھانا۔ آواز بلند کیجئے۔
 - ۷۔ ہتھیلی نیچے کرنا۔ آواز کم کیجئے۔
 - ۸۔ انگشت شہادت اور انگلیوں کو ملا کر ہلکی ہلکی جنبش دینا۔ شاباش، بہت خوب
 - ۹۔ انگشت شہادت ناک سے لگانا۔ آواز اور رفتار اور وقت صحیح ہیں۔
 - ۱۰۔ انگشت شہادت گلا کاٹنے کے انداز میں پھیرنا۔ پروگرام ختم
 - ۱۱۔ انگشت شہادت اوپر اٹھانا۔ نشریہ ختم ہونے میں ساٹھ سیکنڈ باقی ہیں۔
 - ۱۲۔ دونوں ہاتھوں کی انگشت شہادت سے ایک دوسرے کو قطع کرنا۔ تیس سیکنڈ باقی ہیں۔
 - ۱۳۔ مٹھی بند کر کے اوپر اٹھانا۔ بس اب ختم کیجئے۔ ایک یا دو سیکنڈ باقی ہیں۔
- Cueing کو خالص ہونا چاہیے، ورنہ پروگرام کافی پہلے یا تاخیر سے شروع اور ختم ہو سکتا ہے، یا overlap ہونے کا خطرہ ہوتا ہے اور نتیجتاً نشریہ بے ترتیب ہو سکتا ہے۔ ریڈیو میں وقت کی پابندی نہایت ضروری ہے۔ اور ریڈیو میں وقت کی اکائی (working unit) گھنٹہ یا منٹ نہیں ہیں بلکہ سیکنڈ ہے۔ کسی پروگرام کی کامیابی اور ناکامی کا انحصار اس پر ہوتا ہے کہ آیا اس کی نشر و اشاعت میں ایک ایک سیکنڈ کی پابندی کی گئی ہے یا نہیں۔



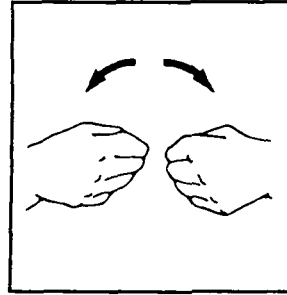
attention



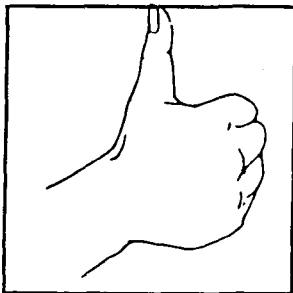
stand by



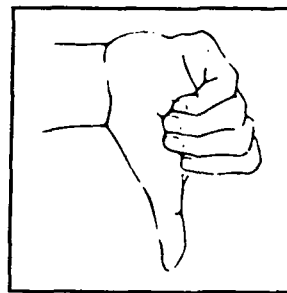
cue



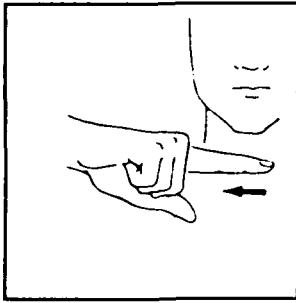
break



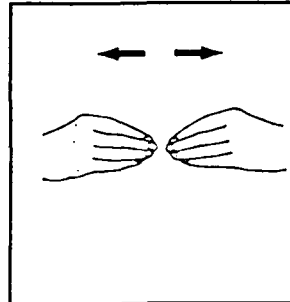
introduce report



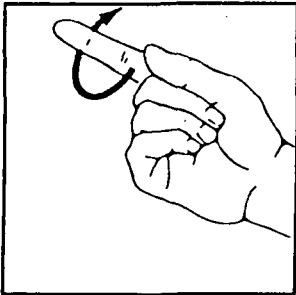
drop report



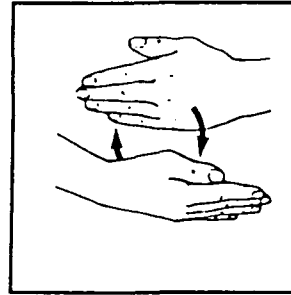
cut



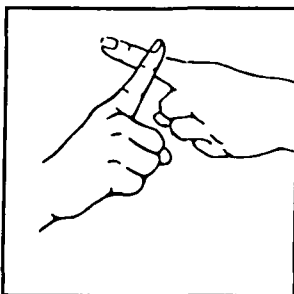
slowdown or stretch



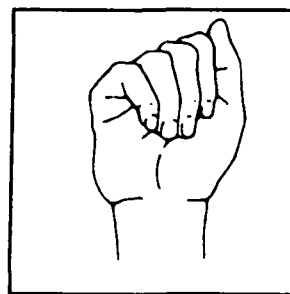
speed up



wrap up



30 seconds



15 seconds

فلر (Filler) :

کسی بھی نشریہ کی تنظیم و ترتیب کے لیے یاد دہانیاں کے درمیان آنے والے وقفے کو پر کرنے کے لیے فِلر (Filler) کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ آٹھ سیکنڈ کا دھن ہوتا ہے جو دوسرے پروگراموں کے درمیان دس سیکنڈ کے وقفے سے دہرایا جاتا ہے۔ اس کے لئے استعمال ہونے والی موسیقی کے آلہ جات، وائلن، ویولا، سیلو اور تانپورہ اہم ہیں۔ اس دھن کو پروگرام کے درمیان حائل ہونے والے خلا کو پر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ Instrumental filler کے علاوہ اقوال، ذریعے اور نعروں کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طریقے سے Signature Tune کا معاملہ ہے۔ اس کا استعمال تین سطحوں پر ہوتا ہے۔

(۱) عالمی پیمانے پر کسی ملک کے ریڈیو کی پہچان کے لیے مثلاً آکاش وانی یا بی بی سی کے مخصوص Signature Tune ہیں۔

(۲) ملک گیر پیمانے پر ریڈیو اسٹیشنوں کے امتیاز کے لیے بھی مخصوص Signature Tune ہوتے ہیں مثلاً آل انڈیا ریڈیو کی اردو سروس یا پھر نیشنل چینل کا خاص Signature Tune ہوتے ہیں۔

(۳) Signature Tune کی تیسری قسم پروگراموں کی تخصیص کو ظاہر کرتی ہے۔ مثلاً یہ مختلف پروگراموں کے لیے مختلف طریقہ سے استعمال ہوتا ہے۔ خواتین کے پروگرام، بچوں کے پروگرام وغیرہ کے لیے مخصوص Signature Tune ہوتے ہیں۔

(ii) مائیکروفون (Microphone) :

مائیکروفون ایک نہایت حساس آلہ ہے جو قریب و دور سے آنے والی آوازوں، ان کے سر، لے اور لہجے کو اخذ کرتا ہے۔ ریڈیائی اسٹوڈیو میں مختلف قسم کے مائیکروفون کا استعمال ہوتا ہے۔ لہذا ریڈیو کے پروڈیوسر یا پروگرام پیش کرنے والے کے لیے ہی نہیں بلکہ آرٹسٹ اور صدا کاروں کو بھی ان کے استعمال اور باریکیوں کا علم ہونا چاہیے۔ ویسے تو ٹیلی ویژن اور فلموں میں بھی مائیکروفون کا بہت اہم رول ہوتا ہے اور نغموں کی ریکارڈنگ میں تو یہ نہایت پرکشش ذریعہ ہوتا ہے لیکن ریڈیو کی دنیا خالصتاً آواز کی دنیا ہے۔ یہاں آواز کے نشیب و فراز سے ہی جذبات کی نمائندگی کی جاتی ہے۔ مناظر تشکیل کیے جاتے ہیں، خوشی اور غم کا اظہار کیا جاتا ہے، قرب و دوری کا احساس دلایا جاتا ہے۔ لہذا پروڈیوسر کو اس بات کا علم ہونا چاہیے کہ مائیکروفون کس طرح رکھے جائیں تو صدا کار یا آرٹسٹ کو بھی یہ معلوم ہونا چاہیے کہ مائیک سے کتنے فاصلے پر کھڑا ہو کر یا بیٹھ کر نغمہ یا مکالمہ ادا کرنا ہے۔ مائیکروفون کی اہمیت اور افادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے اخلاق اثر نے لکھا ہے کہ:

”مائیکروفون اسٹوڈیو کی روح یا جان ہے..... مائیک منظر کی

ظاہری خوبصورتی اور سچائی کو پیش کرنے تک ہی محدود نہیں وہ

ظاہری عمل، اندرونی عمل اور رد عمل بھی ظاہر کرتا ہے۔“ ۱۔

در اصل مائیکروفون آواز کا منبع ہوتا ہے۔ مائیکروفون کو اسٹوڈیو میں سب سے اہم جزو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس کے صوتی رد عمل کی باریکیوں کا علم ہر پروڈیوسر کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ عہد حاضر میں مائیکروفون تکنالوجی بہت ترقی یافتہ ہو چکی ہے۔ اب مختلف ضروریات کی تکمیل کے لیے متعدد اقسام کے مائیکروفون ایجاد ہو چکے ہیں۔ لیکن نشریات کی دنیا میں بالخصوص تین قسم کے مائیکروفون استعمال کیے جاتے ہیں۔ مائیکروفون کے اقسام، ان کے اندرونی اور بیرونی ساخت اور آوازوں کے رد عمل پر گفتگو سے پہلے مائیکروفون کی تکنیکی تعریف اور خوبیوں پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ مائیکروفون آواز کو اخذ کرتا ہے اور اسے برقی لہروں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس میں ایسے اجزاء کا استعمال ہوتا ہے جو ایک وٹسک انرجی کو برقی قوت میں بدل دیتے ہیں۔ مائیکروفون کی تفصیص ان کے بناوٹ کے لحاظ سے کی جاتی ہے۔

۱۔ ڈائنامک مائیکروفون (Dynamic Microphone): اسے مودنگ مائیکروفون بھی کہا جاتا ہے۔ یہ کثیر الاستعمال مائیکروفون ہے۔ اس قسم کے مائیکروفون میں لہریں ایک ڈائنامک، جو ایک تار کی کوائل سے جڑا ہوتا ہے، ٹکراتی ہیں۔ یہ کوائل ایک مستقل مقناطیس کے مقناطیسی علاقے میں آگے پیچھے گھومتا ہے۔ اس سے الیکٹرک کرنٹ پیدا ہوتا ہے۔ ڈائنامک مائیک کا استعمال اسٹوڈیو میں ساز کی ریکارڈنگ اور تیز اور اچانک پیدا ہونے والی آوازوں مثلاً دھماکے کو ریکارڈ کرنے کے لیے مناسب ترین ہوتا ہے۔ یہ تیز آواز کے تاثر کو خراب نہیں ہونے دیتا۔ اس کے علاوہ یہ الفاظ کو بہتر اور واضح طور پر اخذ کرتا ہے۔ عام طور پر کھلی جگہوں اور ہجوم کے شور و غل کو ریکارڈ کرنے کے لیے اسی مائیک کا استعمال ہوتا ہے۔ اس مائیک پر اونچے سُر کی لہریں زیادہ نمایاں اور صاف سنائی دیتی ہیں۔ یہ بھاری بھر کم یا موٹی آوازوں کے لیے موزوں ہوتا ہے۔

۲۔ کنڈینسر مائیکروفون (Condenser Microphone): اسے کیپیسٹر الیکٹرک مائیک بھی کہتے ہیں۔ اس کا نظام بھی الیکٹرک یا کیپیسٹر جیسا ہی ہوتا ہے۔ اس کے اندر ایک باریک میٹل کے ڈائی فرام کو ایک پلیٹ یا سیریمک کے ایک ٹکڑے کے اوپر لگادیا جاتا ہے۔ جب صوتی لہریں ڈائی فرام سے ٹکراتی ہیں تو برقی لہروں میں اتار چڑھاؤ ہوتا ہے۔ اور ایک پری امپلی فائر کے استعمال سے برقی لہروں کی

قوت بڑھائی جاتی ہے۔ اسے ہائیم پاور کے نام سے جانا جاتا ہے۔ کئی مرتبہ دو نہایت مختصر کنڈینسر مائیکوں کا استعمال ایک ساتھ کیا جاتا ہے۔ یہ نہایت حساس ہوتا ہے۔

۳۔ **ربن مائیکروفون (Ribbon Microphone):** اس کا استعمال عموماً اسٹوڈیو میں ریکارڈنگ کے لیے کیا جاتا ہے۔ اور بہت نازک ہوتا ہے۔ یہ سطحی صوتی رد عمل کے لیے انتہائی موزوں ہوتا ہے۔ اس میں آواز کی ریج بہت وسیع ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر یہ ایک کثیر المقاصد مائیکروفون ہوتا ہے۔ زاویے اور آواز کے رخ کے لحاظ سے مائیکروفون کی اقسام:

۱۔ **ایک رخ (Unidirectional):** یہ اناؤنسمنٹ، تقریر، کمیونٹی اور آرکسٹرا کے لیے بہتر ہوتا ہے۔ اس کی چار قسمیں ہیں۔

۱۔ کارڈیوڈ (cardiod) ۲۔ سپر کارڈیوڈ (Super Cardiod)

۳۔ ہائپر کارڈیوڈ (Hyper Cardiod) ۴۔ پیرابولک (Parabolic)

پہلی قسم کے مائیک سامنے اور بہت دور سے آرہی آواز کو اخذ کرنے میں بہت حساس ہوتے ہیں۔ جب انھیں اسپیکر سے تقریباً آٹھ فٹ یا اس سے زیادہ فاصلے پر رکھا جاتا ہے تو یہ دیواروں سے ٹکرا کر آنے والی آوازوں کو بھی اخذ کر لیتے ہیں۔ دوسری قسم یعنی سپر کارڈیوڈ انسان کے کانوں کی طرح پولر ہوتے ہیں، ان کا استعمال آن لوکیشن وی ڈی او بنانے کے لیے ہوتا ہے۔ ہائپر کارڈیوڈ ایک رخ کے لیے نہایت حساس ہوتا ہے۔ اسی طریقہ سے پیرابولک مائیک میں ایک فٹ سے تین فٹ کے اسٹینڈ کے پیرابولک رفلیکٹر کا استعمال ہوتا ہے۔ پیرابولک مائیکروفون تین سو فٹ یا اس سے زیادہ دوری کی آواز اخذ کرنے کا اہل ہوتا ہے۔ یہ کھیل کود کی کمیونٹی، تقریر یا لکچر کے لیے مناسب ہوتا ہے۔

۲۔ **دو رخ (Bidirectional):** یہ مائیکروفون دو طرفہ گفتگو، انٹرویو اور دو گانے وغیرہ کے لیے موزوں ہوتا ہے۔ ہر چند کہ اس کی چار سمتیں ہوتی ہیں لیکن صرف سامنے اور پیچھے کی سمتیں حساس ہوتی ہیں۔ ریڈیو ڈرامے یا دو لوگوں کی بات چیت میں اس کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ یہ سامنے سے زیر و زوری اور پیچھے سے ۱۸۰ ڈگری کی آواز کو اخذ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

۳۔ **اومنی (Omnidirectional):** یہ مائیکروفون بھی رخ سے حساس ہوتا ہے۔ اس کا استعمال کہیں بھی اور کسی بھی صورت میں ہو سکتا ہے۔ اومنی مائیک مختلف مقاصد کے لیے بنائے جاتے ہیں۔ اس مائیک کو کیمرے میں بھی لگایا جاتا ہے۔ انٹرویو یا سیمینار میں لیوولیر مائیک کا استعمال ہوتا ہے۔ اسے مقرر کی جیب

یا کالر کے پاس لگایا جاتا ہے۔ یہ اونسی کی ہی ایک قسم ہے۔ اونسی مائیکروفون عام طور پر کسی مباحثے کے لیے زیادہ موزوں ہوتا ہے۔ اسے راؤنڈ ٹیبل کے بیچ میں رکھ دیا جاتا ہے۔ چونکہ یہ بھی جانب سے حساس ہوتا ہے اس لیے بھی شرکاء کی آوازیں ریکارڈ ہو جاتی ہیں۔

(iii) ریکارڈنگ (Recording): ہر چند کہ جدید نشریے کی ترتیب و تزئین میں کمپیوٹر اہم رول ادا کر رہا ہے لیکن ٹیپ ریکارڈر اب بھی مؤثر ترین ذریعہ ہے۔ کیونکہ عہد حاضر میں out door recording کی بجائے زیادہ سے زیادہ پروگرام پہلے اسٹوڈیو میں ریکارڈ کیے جاتے ہیں۔ اور آؤٹ ڈور ریکارڈنگ کو بھی اس کی اہمیت و افادیت کے لحاظ سے ریکارڈ پر محفوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے چند فوائد درج ذیل ہیں۔

۱۔ ٹیپ ریکارڈر سے یہ ممکن ہو جاتا ہے کہ جب مواد آخری شکل میں ہو تو اسے نشر کرنے سے قبل اس کی تمام خامیاں مثلاً مختصر وقفے، تکرار یا خراب آواز کو مٹایا جاسکتا ہے۔

۲۔ گفتگو کنندہ، موسیقار، مقرر یا صدا کار اور متعلقہ اسٹاف پروگراموں کو پہلے ریکارڈ کرنے میں سکون و سہولت محسوس کرتے ہیں یعنی ان تمام الجھنوں سے چھٹکارا مل جاتا ہے جو رواں نشریے (Live Broadcast) کے ساتھ ہوتی ہیں۔

۳۔ ریکارڈ شدہ پروگرام دوبارہ نشر کئے جاسکتے ہیں اور پہلے سے بہتر صورت میں نشر کیے جاسکتے ہیں۔ ایسے پروگرام جن کی مستقل اہمیت ہو انہیں آرکائیو (archives) میں محفوظ رکھا جاتا ہے۔

آل انڈیا ریڈیو میں استعمال ہونے والے ٹیپ ریکارڈر میں کنسولس، ٹیپ ڈیک، پورٹریبل اور الٹرا پورٹریبل ریکارڈروں کا استعمال عام طور پر ہوتا ہے۔ کنسول اسٹوڈیو میں پورٹریبل آؤٹ ڈور کے لیے اور الٹرا پورٹریبل ریکارڈر مختصر انٹرویو کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

زیادہ تر اسٹیشنوں میں Bulk erasers ہوتے ہیں جو اسٹوڈیو میں ٹیپ پر پہلے سے کی گئی ریکارڈنگ کو مٹانے کا کام کرتے ہیں تاکہ پہلے کی ریکارڈنگ کی کراس گفتگو کے امکان سے بچا جاسکے۔ لیکن بہر حال اس سیکنڈ جرنیشن ٹیپ میں کمی رہ جاتی ہے۔

ہر اسٹیشن پر ایک موبائل ریکارڈنگ یونٹ ہوتی ہے جو آؤٹ ڈور ریکارڈنگ کرتی ہے۔ لیکن اسٹوڈیو کی ریکارڈنگ باہر کی ریکارڈنگ کی نسبت بہتر کوالٹی کی ہوتی ہے۔ کیونکہ اسٹوڈیو میں احتیاط اور وسائل زیادہ ہوتے ہیں لیکن کچھ حالات مثلاً رواں تبصرہ، آنکھوں دیکھا حال یا اسپورٹس پروگرام وغیرہ کے لیے آؤٹ ڈور ریکارڈنگ لازمی ہو جاتی ہے۔

ڈسک ریکارڈنگ میں دوسری تمام ریکارڈنگ کی طرح ٹھیک اسی رفتار کے ساتھ پلے بیک کرنا ضروری ہوتا ہے جس رفتار کے لیے وہ بنائے گئے تھے۔ ورنہ دوسری مرتبہ اس پروگرام کو نشر کرنا مشکل ہوتا ہے اور اس کا نتیجہ بھی اطمینان بخش نہیں ہوتا۔ ایک ہی پروگرام کے مسلسل نشریے کے لیے ڈبل ٹرن ٹیبل (double turn table) ہوتا ہے۔ اس میں دونوں ٹرن ٹیبل کی رفتار بالکل یکساں ہونی چاہیے۔

: Faders

ریکارڈ اور مائیکروفون فیڈروں (Faders) کی مدد سے چلائے اور بند کیے جاتے ہیں۔ فیڈر ریکارڈ کی تیزی یا آہستگی اور آواز کی حدت کو ضرورت کے مطابق کم یا زیادہ کرتا ہے۔ نیز کسی پروگرام کے اندر یا باہر فیڈ کرنے کے قابل بناتا ہے۔ اس کے ذریعے دو پروگراموں کو ملایا بھی جاتا ہے۔ مثلاً ڈراما اور موسیقی۔ اسی طریقے سے دوسری جانب ان کو فیڈ ڈاؤن (fade down) اور فیڈ اپ (fade up) بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح لگاتار ریکارڈ شدہ آئیٹم کے لیے double turn table کا استعمال کرتے وقت ہر ایک ڈسک میں کراس فیڈ (cross fade) کیا جاتا ہے۔ کسی فیڈر کا استعمال ایک پروگرام کے آؤٹ پٹ کے لیے بھی کیا جاتا ہے تاکہ اسے آسانی سے بند یا چالو کیا جاسکے اور اچانک جھٹکے (Jump) سے بچا جاسکے۔

فیڈر بورڈ (Fader Board)

فیڈر بورڈ پر بہت سے فیڈر لگے ہوتے ہیں اور ہر فیڈر کا مائیکروفون، ٹیپ ڈسک اور ٹرن ٹیبل سے تعلق ہوتا ہے۔ اس کا استعمال صرف صوت و صدا کو کنٹرول کرنے کے لیے ہی نہیں کرتے بلکہ ریڈیائی ڈراموں میں مناظر کے توازن میں بھی اہم رول ادا کرتے ہیں۔ یعنی فیڈ ان میں صوت و صدا ریکارڈنگ میں شامل ہو جاتے ہیں اور فیڈ آؤٹ میں آواز ریکارڈنگ یا نشریاتی پروگرام سے باہر چلی جاتی ہے۔ اسی طریقے سے کراس فیڈ میں ایک پروگرام کو دوسرے پروگرام میں شامل کیا جاتا ہے۔

فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ (Fade in and Fade out)

فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ سے مناظر کی تبدیلی، زمان و مکان کا تمیز اور کسی نشریے کو طویل یا مختصر کرنا ممکن ہوتا ہے۔ چونکہ ریڈیائی ڈرامے میں وقت کی بہت اہمیت ہوتی ہے لہذا ڈرامے میں اگر بے جا طوالت پیدا ہو یا پھر اس کے ارتقاء میں ٹھہراؤ یا جمود پیدا ہو جائے تو سامعین بوریٹ محسوس کرنے لگیں گے۔ گویا بے جا طوالت میں مناسب تخفیف اور آوازوں کے دور یا قریب کے تاثر کے لیے فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ کا استعمال کیا جاتا ہے اور ڈرامے یا کسی بھی پروگرام کو پرکشش بنایا جاتا ہے۔

کراس فیڈ (Cross Fade)

کراس فیڈ اس تکنیک کو کہتے ہیں جس کے استعمال سے دو مناظر کا ایک کے بعد ایک بالترتیب پیش کرنا ممکن ہوتا ہے۔ فیڈ کراس سے دو مناظر کے درمیان کی خاموشی یا گیپ کو ختم کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ کسی پروگرام اور بالخصوص ڈرامے کے بکھرے واقعات کو ایک لڑی میں پرویا جاتا ہے۔ گویا کراس فیڈ ڈرامے کے مناظر کو تسلسل کے ساتھ تبدیل کرنے کا موثر ترین ذریعہ ہوتا ہے۔ فیڈ ان، فیڈ آؤٹ اور کراس فیڈ کی سہولت سے ہی ریڈیائی ڈرامہ نگار یا ہدایت کار ریڈیائی ڈرامے کے زمان و مکان تبدیل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

(iv) معاہدہ نامہ (Contract form)

ریڈیو اسٹیشن اپنے متعلقہ فن کاروں، صدا کاروں، موسیقاروں یا غیر مستقل ملازموں سے تحریری معاہدہ کرتا ہے۔ کسی موسیقار کی موسیقی دیگر ذاتی پروگراموں کی کاپی رائٹ کے استعمال کے لئے مخصوص احتیاط اور نگرانی، ریڈیو کے قانونی شرائط میں شمار ہوتے ہیں۔ کاپی رائٹ کے چند طریقہ کار درج ذیل ہیں:

- ۱۔ کسی بھی کمپوز آئیٹم، ڈرامائی تخلیق، شاعری وغیرہ کے لیے کاپی رائٹ کا نفاذ، یا تو مصنف کے ساتھ ہوتا ہے یا پھر اس کے انتقال کے پچاس برس تک اس کے وارثوں کے ساتھ۔
 - ۲۔ گراموفون ریکارڈنگ کی کاپی رائٹ، مثلاً پروڈیوسر، ریکارڈنگ کمپنی، نغمہ نگار، موسیقار کی موسیقی کے حقوق وغیرہ سے آل انڈیا ریڈیو طویل مدتی معاہدہ طے کرتی ہے۔
- اداکاروں، فن کاروں، گفتگو کنندگان وغیرہ کے ساتھ عموماً ہر ایک کارکردگی کے لیے معاہدے کیے جاتے ہیں۔ یہ معاہدے قلیل مدت کے بھی ہوتے ہیں اور طویل مدت کے بھی۔ جو ایک طرح سے قانونی دستاویز ہوتے ہیں۔

Standard Contract Forms

ہر طرح کے معاہدے کے لیے ایک مقررہ فارم ہوتا ہے۔ اس میں ہر ایک معاملے کی تفصیل و شناخت حسب ذیل ہوتے ہیں۔

AIR-1: نشریے کی گفتگو، انٹرویو، مباحثے وغیرہ میں افراد کو مدعو کرنے کے لیے۔

AIR-2: مغربی گلا کاری یا موسیقی کے لیے۔

AIR-2(a): ہندوستانی موسیقی یا گائیکی کے لیے۔

AIR-2,3: ڈرامے، ڈرامہ نگار، صدا کار، پرو فارمرس یا پروڈیوسر کے لیے۔

AIR-6: انفرادی طور پر کسی مخصوص شخص کی خدمات کے لیے۔

AIR-15,64,65,65(a): مصنفوں کی تخلیق (افسانہ، ڈراما، شاعری) کے لیے۔

معاهدے کے ان تمام فارموں کی شرائط، اختیارات اور سہولیات سے واقفیت ریڈیو کے ملازمین اور اس سے متعلق افراد کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

Casual Staff & Artist

فن کار عموماً ہر قسم کی کارکردگی کے لیے مدعو کیے جاتے ہیں اور ریڈیو ان کی جزوقتی خدمات حاصل کرتا ہے۔ لیکن جب کسی فن کار کی ضرورت روز بروز باضابطہ ایک خاص مدت کے لیے ہوتی ہے تو اسے جزوقتی اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے تقرر کیا جاتا ہے۔ ان معاملات میں AIR-48 کے معاہدہ فارم استعمال ہوتا ہے۔ اس نوع کے ملازمین میں پروڈیوسر، ایڈیٹر، اناؤنسر یا رپورٹر وغیرہ آتے ہیں۔ معاہدے کا یہ فارم پروڈکشن، ایڈیٹنگ، اداکاری اور تحریری تخلیق (ڈراما یا افسانہ) نیز اعزازیہ کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔

Long Term Contracts

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے کہ آل انڈیا ریڈیو کے طویل مدتی معاہدے مصنفین، تنظیموں یا کسی کمپنی سے ہوتے ہیں تاکہ ان کی تخلیقات نشر کی جاسکیں۔ ہر ریڈیو اسٹیشن پر مصنفین، صداکاروں اور کمپنیوں کی فہرست ہوتی ہے ان میں چند تنظیمیں حسب ذیل ہیں۔

- | | |
|---------------------------------|----------------------------|
| ۱۔ گراموفون کمپنیاں | ۲۔ فلم پروڈیوسر |
| ۳۔ مخصوص ٹرسٹ مثلاً نوجیون ٹرسٹ | ۴۔ مخصوص خبر رساں ایجنسیاں |

اس نوع کی تمام کمپنیوں، پروڈیوسروں، ٹرسٹوں اور ایجنسیوں کے اپنے اپنے مواد کے حقوق ہوتے ہیں۔ ان مواد کے استعمال کے عوض میں رائیٹی دی جاتی ہے۔ لہذا ہر ریڈیو اسٹیشن کو ان کی شرح استعمال کی مکمل تفصیل دستاویزی صورت میں محفوظ رکھنا ہوتی ہے۔ مثلاً گراموفون ریکارڈ کے استعمال کے متعلق شرائط اس طرح ہوتی ہیں کہ ریکارڈ کتنی مرتبہ نشر ہوگا۔ اسی لحاظ سے اس ریکارڈ کی رائیٹی طے کی جاتی ہے۔

(B) تکنیکی علاقہ (حصہ دوئم)

(i) ہدایت کاری

ریڈیو میں مجموعی طور پر ہدایت کاری کا محکمہ دو طرح سے کیا جاسکتا ہے۔

الف۔ کسی بھی نشریے کا ہدایت کار۔

ب۔ ڈرامے کا پروڈیوسر یا ہدایت کار (پروگرام پروڈیوسر)

کسی بھی زاویے سے نشریے کی کامیابی یا ناکامی کی ذمہ داری ہدایت کاری کی ہوتی ہے۔ وہ نشریے سے متعلق کبھی اشخاص کے مشورے سنتا ہے لیکن آخری فیصلہ اس کا اپنا ہوتا ہے۔ اگر یہ فیصلہ غلط ہوا تو اس کی ذمہ داری اسی کے سر پر ہوتا ہے۔ وہ پروگرام کی تشکیل کے لیے دو طرح کے منصوبے بناتا ہے Long Term & Short Term وہ کسی سیریل یا ڈرامے کی تیاری پہلے ہی کر لیتا ہے۔ ایک ہدایت کار میں جو صلاحیتیں ہونی چاہئیں ان صلاحیتوں کا محکمہ کرتے ہوئے لنڈا گج (Linda Gage) کا کہنا ہے کہ:

"On the way to become the programme producer, most journalist will have become proficient in the many, often unexpected, duties of phone operator, researcher and assistant producer and have developed studio operational skills to a high degree of competence.

☆ They will carry out basic research, reading cuttings and listening to previous interviews or speeches.

☆ They will be able to operate all forms of mixers

☆ They will be able to use all forms of portable recorders.

☆ They will be able programme digital equipment.

☆ They will be able to edit digitally and cut tape.

☆ They will be driving the desk in transmissions as well as producing

the programme and sometimes carrying out the duty of sequence editor(1)

جہاں تک ریڈیائی ڈرامے کی تشکیل و تعمیر میں ہدایت کار کے کردار کا سوال ہے تو ہدایت کار ڈرامے کی کامیابی میں سب سے اہم رول ادا کرتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامے کو نشر کرنے سے پہلے جن مراحل سے گزرنا ہوتا ہے ان میں ڈراما نگار کا تحریری مسودہ یعنی Script، اسٹوڈیو کے آلات (مائیکروفون، فیڈر بورڈ، ریکارڈنگ مشین) صدا کار یا ادا کار، موسیقار، کنٹرولنگ یونٹ، مونٹاژ، ترتیب مناظر، ان تمام اجزاء و عناصر کے امتزاج اور اپنے اپنے نوع کی

کارکردگی کے بعد ریڈیائی ڈراما وجود میں آتا ہے۔ اور ان سب کا استعمال ہدایت کار اپنے طریقے سے کرتا ہے یا کراتا ہے۔ گویا ریڈیائی ڈرامے کے ہدایت کار کو نہ صرف یہ کہ ان تمام تکنیکی باریکیوں سے واقف ہونا چاہیے بلکہ اسے ڈرامے کی تکمیل میں سب سے زیادہ تخلیقی صلاحیت کا مالک ہونا چاہیے۔ ہدایت کار کی لیاقت و اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے فصیح احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ:

”تحریری نقطۂ نگاہ سے بے شک مصنف ڈرامے کا خالق مانا جاتا ہے لیکن تمثیلی زاویے سے ہدایت کار ہی ڈرامے کا خالق سمجھا جانا چاہیئے۔ ایک لحاظ سے ہدایت کار کو مصنف پر فوقیت حاصل ہے کہ وہ ڈراما نگار کے خیالات، محسوسات اور تصورات کو تابوت سے نکال کر جسمانی اور عملی زندگی سے روشناس کراتا ہے..... وہ ڈرامے کی مکمل فنکارانہ ہم آہنگی اور وحدت کا ذمہ دار ہوتا ہے اور اس کی اس کامیابی کا انحصار ہوتا ہے اس کی محل شناسی، شعور آگہی، اس کی عملی قوت، اس کے جوش و خروش، اس کے تخیلات، نئے تجربات کی خواہش اور مزید معلومات حاصل کرنے کے پختہ ارادوں پر۔ ظاہر ہوا کہ ہدایت کاری فی النفسہ بڑی عرق ریزی اور جگر سوزی کا کام ہے..... ہدایت کار صحیح معنوں میں ایک قوت ربط و ضبط ہوتا ہے جو ڈرامے میں جسمانی طور پر غیر حاضر رہنے کے باوجود ہر جگہ موجود ہوتا ہے“۔

گویا ان خوبیوں کی بدولت ہدایت کار ایک ہی ڈرامے کو مختلف انداز میں پیش کر سکتا ہے۔ ہدایت کار ڈرامے کا مسودہ موصول کرنے (اگر خود ڈراما نگار بھی ہے تو ڈراما لکھنے) کے بعد اپنے تخیل میں ڈرامے کو مختلف صورتیں دیتا ہے بعد ازاں اپنی پسندیدہ صورت کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ ڈرامے میں سماعت کو بصارت کی خوبیوں سے مزین کرتا ہے۔ یعنی وہ ڈرامے کی بنیاد بظاہر تو سماعتی فن کی حدوں میں رہ کے کرتا ہے لیکن اگر اس کے بعد جو صورت تعمیر ابھرتی ہے وہ بصارت کی دنیا سے تعلق استوار کر لیتی ہے۔ بہر کیف یہ مرحلہ تو ڈراما نشر کرنے پر طے ہوتا ہے۔ حصول مسودہ اور اپنے ذہن میں اس کا مؤثر ترین خاکہ تیار کرنے کے بعد ہدایت کار مناسب اداکاروں کا انتخاب کرتا ہے۔ کرداروں کے انتخاب کا انحصار بڑی حد تک ڈرامے کے موضوع نیز کرداروں کی حیثیت و حسیت پر ہوتا

ہے۔ اس کے لیے سب سے ضروری یہ ہوتا ہے کہ کردار کی ظاہری اور باطنی ساخت کے لحاظ سے اس کی آواز اور اس کا لہجہ ہو۔ لہذا مکالمے کی سماعت کاری سے ریڈیائی ڈرامے کا ریہرسل شروع ہوتا ہے اور ہدایت کار اداکاروں کی آواز، انداز گفتار اور مکالمے میں نشیب و فراز کی باریکیوں کا جائزہ لیتا ہے۔ بعد ازاں ڈرامے کی ریہرسل شروع ہوتی ہے تاکہ صداکاروں کے انداز ادائیگی یعنی لب و لہجے اور تلفظ میں پختگی پیدا ہو اور ڈرامے کے مکالمے سمعی نقطہ نظر سے پرکشش اور بامعنی ہو جائیں۔ اسے ریڈیو کی دنیا میں مائیکروفون ریہرسل کہتے ہیں۔ اس ریہرسل میں ہدایت کار اب تک کے مراحل طے کرنے کے بعد بعض خالص ریڈیائی تکنیک کی جانب رجوع ہوتا ہے اور صوتی سطح و توازن، صوتی تصویر نگاری، مکالمے کی ادائیگی کی رفتار، صوتی اثرات اور موسیقی کے استعمال پر توجہ مبذول کرتا ہے۔ ان مراحل سے کامیابی کے ساتھ گزرنے کے لیے وہ ڈراما نگار، نغمہ نگار، موسیقار، انجینئر اور صداکاروں سے ان کے متعلقہ میدان میں خدمات لیتا ہے۔ مثال کے طور پر جس طرح اسٹیج ڈرامے میں ڈراما نگار یہ لکھتا ہے کہ (فراز باب سید سے یونیورسٹی کے احاطے میں داخل ہوتا ہے) ریڈیائی ڈرامے میں (فراز کے داخل ہونے کی آواز یعنی اس کے جوتوں کی ٹک ٹک لکھا جائے اور وہ خود یا کوئی دوسرا کردار یہ کہے کہ باب سید مسلم یونیورسٹی کا سب سے خوبصورت دروازہ ہے) کیونکہ اسٹیج پر تو فراز خود داخل ہوتا ہے مگر اسٹوڈیو میں فراز پہلے ہی مائیکروفون کے قریب ہوتا ہے اور کسی کو چلا کر یا Stock Reel سے داخل ہونے کا اثر پیدا کیا جائے۔ اسٹیج، فلم یا ٹیلی ویژن کی ہدایات بعض اوقات مائیکروفون کے لیے بے معنی ہو جاتی ہیں۔ مثلاً ثاقب پتلون کی جیب میں ہاتھ ڈالے جا رہا ہے۔ راشد کی طنزیہ مسکراہٹ سے حنا تلملا کر رہ جاتی ہے۔ شکیب سوچتے ہوئے اپنا ناخن چبا رہا ہے وغیرہ۔ دراصل ریڈیائی ڈرامے میں اگر ایک کردار کوئی کام کرتا ہے تو اسے آواز کے ذریعہ یا مکالمے سے واضح کیا جائے۔ اور ان سب باریکیوں پر ہدایت کار کی نہ صرف یہ کہ نظر ہونی چاہیے بلکہ عبور حاصل ہونا چاہیے۔ بقول اخلاق اثر:

”ہدایت کار مختلف فنون کے امتزاج سے اپنے میڈیم کی حدود میں رہ کر

ڈرامہ کو آخری شکل دیتا ہے اور یہ آخری شکل ڈرامہ کے مسودے،

اداکار کی اداکاری، موسیقی کے سحر، صوت کی اثر انگیزی اور

مشینوں کی تکنیک سے کہیں بلند تر ہوتی ہے۔“ ۳

بیشتر ریڈیو ہدایت کار یہ تسلیم کرتے ہیں کہ بصری ذرائع ابلاغ کے مقابلے میں ریڈیو کی ہدایت کاری زیادہ مشکل، پیچیدہ اور باریک بینی کا متقاضی ہوتی ہے۔ اسٹیج یا پردے پر مناظر اور کردار مسلسل کسی نہ کسی صورت میں نظر آتے ہیں لہذا ناظرین کا ذہن ان مناظر سے استوار رہتا ہے گویا اسٹیج یا پردے پر دیکھنے، سننے اور محسوس کرنے کا

سلسلہ بہ یک وقت چلتا رہتا ہے۔ اس کے برعکس ریڈیو پر صرف اور صرف آواز سے مناظر کی تشکیل، صورتحال کا مظاہرہ اور کردار کے جسمانی اور ذہنی حرکات و سکنات کی اہمیت ہوتی ہے۔ اور اس مرحلے سے کامیابی کے ساتھ گزرنے میں ہدایت کار کا رول سب سے اہم ہوتا ہے۔

(ii) اداکاری یا صداکاری:

اداکاری کی مستحکم بنیاد اس خیال پر رکھی جاتی ہے کہ اداکار، اداکار نہیں ہے بلکہ حقیقی کردار ہے۔ اور جو کہانی اور مکالمے اس کے سپرد کیے گئے ہیں وہ دراصل اس کی حقیقی زندگی کی روداد ہے۔ اور ریڈیو کی دنیا میں اداکار اس روداد کو اپنی آواز سے حرکت و عمل اور نقش و نگار سے بخشا ہے۔ گویا وہ ڈرامے کی پیچیدگیوں، مقاصد اور نفس مضمون، پلاٹ اور کردار کے نشیب و فراز کو سامعین کے دل و دماغ میں آباد کرتا ہے۔ دراصل اداکاری ایک باریک ترین فن ہے۔ اداکار کی کامیابی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ دیکھنے اور سننے والوں کے ذہن و دل میں اپنے کردار کے مطابق ہمدردی یا نفرت کا جذبہ پیدا کر دے۔ یہ جذبہ جتنا دیر پا ہوگا اداکاری اتنی ہی مستحکم ہوگی۔ اور ریڈیو ڈرامے میں وہ اپنی آواز کے زیر و بم، لب و لہجے کی سختی و نرمی سے یہ کام لیتا ہے۔ کیونکہ سپاٹ انداز میں صرف مکالمے ادا کرنے سے ڈرامے کے جسم میں زندگی کی تاثیر پیدا نہیں ہوتی۔ گویا مکالمے بالکل فطری انداز سے ادا کرنے چاہئیں۔ آواز کے زیر و بم، مکالمے کی نوعیت و اہمیت کو واضح کرنا، مکالمے کے اہم ٹکڑوں اور کلیدی لفظ پر زور دینا، جملے کی ساخت اور نفسیات کی باریکیوں کو سمجھنا آیا کہ جملہ بیانیہ انداز میں ادا کرنا ہے، تشکیلی انداز میں، استفہامیہ انداز میں یا پھر تحریری انداز میں۔ علاوہ ازیں لہجہ اور تلفظ کا خاص خیال رکھنا اداکاری کی کامیابی کی ضمانت ہے۔ کیونکہ بقول میرزا ادیب:

”ریڈیو ڈراما آوازوں کی دنیا میں اپنا عمل جاری رکھتا ہے، تجربات

آوازوں کے توسط سے ہو سکتے ہیں۔ انسانی جذبات کی کوئی بھی

کیفیت ہو، جذباتی کشمکش کا کوئی بھی مقام ہو، ذہنی تصادم کی

کوئی بھی صورت ہو، اس کا اظہار آواز ہی کے پیچ و خم، تب و تاب

اور نشیب و فراز سے ہوتا ہے۔ آواز کس موقع پر کیا صورت اختیار

کر لے اس موقع کا ظاہر و باطن، سامع کو اپنی تمام جزئیات کے ساتھ

پہنچ جائے۔ یہ ہے ریڈیو ڈرامے کی غرض و غایت۔“

ریڈیائی ڈرامے کی ضرورتوں کو ملحوظ رکھنے پر یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ریڈیو کی دنیا میں پہلی خوبی یہ ہے کہ

صداکار کی آواز جلد از جلد سامعین کے تخیل میں اپنی شخصیت کا نقش مترشح کر دے۔ اداکار کی آواز خواہ کتنی ہی پرکشش

اور دلگداز کیوں نہ ہوا اگر وہ اپنے کردار کی شخصیت کی سچی ترسیل کرنے میں ناکام رہتی ہے تو سب بے کار ہے۔ علاوہ ازیں صداکار یا اداکار کے لیے یہ نکتہ بہت اہمیت کا حامل ہوتا ہے کہ وہ جملوں کی ادائیگی کے علاوہ دو جملوں کے درمیان ربط، وقفہ، رد عمل یا ایک نوع کی خاموشی سے پیدا ہونے والی معنویت کا علم رکھتا ہو۔ ریڈیو میں اداکاری و صداکاری کا باریکیوں پر روشنی ڈالتے ہوئے اخلاق اثر کا کہنا ہے کہ:

”ڈرامہ میں کئی قسم کے کردار ہوتے ہیں اور ان کی شخصیت کے اظہار کے لیے مناسب انتخاب ضروری ہے جو اپنی آواز کی انفرادیت اور لچک سے بے جان الفاظ اور جملوں میں زندگی کی روح پھونک دیں..... مکالموں کی ادائیگی میں تیزی، تندہی، سبک روی، تذبذب، سوچ بچار، صحیح تلفظ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ مناسب مقام پر وقفہ، خاموشی، دھیمی آواز، دھیمی خود کلامی، سانسوں کے اتار چڑھاؤ سے مختلف جذبات اور احساسات کی ادائیگی ہوتی ہے۔ صداکار مسودے کے مطالعہ، ہدایت کار کے مشورے اور اپنی ذہانت سے کردار کی شخصیت کو اپنی شخصیت میں گھلا ملا کر آواز کے ذریعے ڈرامے کے کرداروں کو زندہ و جاوید کرتا ہے۔“

اب تک کے محاکے سے جو باتیں واضح ہوتی ہیں ان میں یہ کہ نثری اداکاری کی پہلی ضرورت اپنی آواز پر قابو پانا ہے۔ کیونکہ ریڈیو میں نشر اور آواز لازم و ملزوم ہوتے ہیں اس لیے یہ بات بہت اہم ہے کہ ریڈیو کا اصلی آرٹ آواز میں پوشیدہ ہے۔ اور یہ آرٹ اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب اداکار اپنی آواز پر قدرت حاصل کر لے اور اس کو اس قدر حسین بنائے کہ وہ سریلے پن یا کھڑ درے پن کے حدِ کمال کو چھو لے۔ اور اس کے لیے کچھ تو قدرت کی نوازش ہوتی ہے اور کچھ ریاض کا کمال۔ گویا مشق سے اداکار اپنی آواز کو اس قدر حساس بنا سکتا ہے کہ وہ ہر جذبے، خیال اور تاثیر کو پوری صداقت کے ساتھ پیش کر سکے۔ یعنی ریڈیائی ڈرامے میں اداکار کی آواز ہی کردار کی شخصیت کو پیش کرنے کا موثر ترین ذریعہ ہوتا ہے۔ اس ذریعے کو اپنی کامیابی کا نقیب بنانے کے لیے اداکار کو چند باتوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے جو بظاہر بہت عام طرح کی ہدایات لگتی ہیں لیکن بہت اہم رول ادا کرتی ہیں ان عام مگر اہم نکات کی جانب مرزا ظفر الحسن نے کچھ یوں وضاحت کی ہے۔

”اوراق الثنہ میں انتہائی ا - حیطا ط کرنی چاہئے۔ مائیکروفون بے حد

حساس ہوتا ہے معمولی سانس تک کی آواز نشر ہو سکتی ہے۔ اگر اوراق الثنّی کی آواز سامعین سن لیں گے تو ان کو احساس ہوگا کہ پارٹ پڑھا جا رہا ہے اور سارا اثر زائل ہو جائے گا۔ اگر کسی اداکار کا کام ختم ہو گیا ہے یا اس کا پارٹ شروع ہونے میں کچھ دیر ہے تو اس کو بالکل خاموش رہنا چاہئے۔ دوسرے اداکاروں سے کانا پھوسی کرنے یا اشارہ کرنے سے قطعی احتراز کر چاہئے۔^۱

(iii) ترتیب و تزئین (Editing and Dubbing)

ابلاغیات کے تینوں اہم ذرائع یعنی تحریری، بصری اور سمعی میں ترتیب و تزئین کا اہم رول ہوتا ہے۔ تحریری ذرائع ترسیل (Print Media) میں ایڈیٹنگ کا اصل مقصد یہ ہوتا ہے کہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مفہوم ادا کیا جائے۔ اس بات کی وضاحت سید ضیاء اللہ نے اس طرح کی ہے۔

”ایڈیٹر دس جملوں میں وہ باتیں کہہ جائے جو کوئی دوسرا شخص پوری کتاب میں بیان کرتا ہے، بلکہ جنہیں ایک پوری کتاب میں بیان نہیں کرتا۔“^۲

اسی طریقے سے بصری ذرائع ابلاغ (Visual Media) میں ایڈیٹنگ کا مفہوم انجم عثمانی نے اس انداز میں کیا ہے۔

”ایڈیٹنگ کیا ہے؟ فلمائے گئے مختلف حصّوں کو اس طرح یکجا کرنا ہے

کہ وہ سب نہ صرف ترتیب کے اعتبار سے یکجا ہو جائیں بلکہ اس کی

لمبائی کو بھی حسبِ ضرورت کم کیا جاسکے، اس کے علاوہ فلمائے

گئے مختلف حصّوں میں سے منتخب کر کے ان کو یکجا کرنا ہے۔“^۳

صوتی ذرائع ترسیل (Sound Media) میں بھی ایڈیٹنگ کے تقریباً یہی مفہیم ہیں۔ ریڈیو کے

چند لائیو پروگراموں کے علاوہ زیادہ تر نشریے پہلے ریکارڈ کیے جاتے ہیں اس کے بعد ان کی ترتیب و تزئین کی جاتی

ہے۔ کیوں کہ کوئی بھی پروگرام بغیر ایڈیٹنگ کے ایک جاذب اور سلیقہ یافتہ نشریہ کی حیثیت اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کی

ایڈیٹنگ کے بعد ہی تعین وقت اور معنی خیزی کا لحاظ رکھا جاسکتا ہے۔ ایڈیٹنگ یعنی جملوں کی غیر مناسب ادائیگی، مبہم

جوابات، صوتی سطح کی غیر مناسبت اور اسی نوع کی دیگر خامیوں کے اخراج کے بعد ہی کوئی پروگرام شعور یافتہ سامعین

کے لیے قابلِ سماعت ہوتا ہے۔ دراصل ایڈیٹنگ کے چار اہم مقاصد ہیں:

۱۔ طوالت کو کم کرنا یا حسب ضرورت کرنا۔ ۲۔ غیر ضروری مواد کو خارج کرنا۔

۳۔ بے ترتیب مواد کو ترتیب یافتہ دینا۔ ۴۔ مواد کو تخلیقی طرز دینا۔

ایڈیٹنگ وقت کی کمی اور معمول کی مناسبت سے مواد کو ترتیب یافتہ کرنے اور صحیح مفہوم پیش کرنے میں مدد کرتا ہے۔ لہذا ریڈیائی براڈ کاسٹر کو اس اعتبار سے تخلیقی دہنیت اور Selective approach والا ہونا ضروری ہے۔ تاکہ وہ فیصلہ کر سکے کہ کس پروگرام کا کون سا حصہ نشر کرنے کے لائق ہے اور کس حصے کی تہنیک کرنا ہے۔ پروگرام پروڈیوسر کو وقت کی پابندی سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کیوں کہ ہر ایک پروگرام کے لیے مقررہ وقت ہوتا ہے۔ مثلاً تین منٹ کے نیوز بیٹن میں ہر ایک اہم ترین خبر کے لیے صرف تیس سے چالیس سیکنڈ کا وقفہ دیا جاسکتا ہے۔ اس لیے رپورٹر کے پاس کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ اطلاع دینے کی مہارت ہونی چاہیے۔ ایک بے حد اہم خبر کے لیے دو منٹ بہت زیادہ ہوتے ہیں۔ مبہم مواد، تکرار، زائد اور غیر دلچسپ مواد کا اخراج۔ یہ طریقہ بہت آسان ہوتا ہے۔ کسی پروگرام کا وہ حصہ جو غیر ضروری ہوتا ہے اس کو حذف کر دینا۔ یا پھر ایسے مواد جو پروگرام کے متن پر بُرے اثرات مرتب کرتے ہوں ان کو نکال باہر کرنا۔ مثلاً کسی ہدایت کار کے پاس ایک ڈرامے کو نشر کرنے کے لیے محدود وقت ہو (اور ایسا ہی ہوتا ہے) تو اسے چاہئے کہ جہاں تک ممکن ہو سکے پس منظر پر کم وقت صرف کرے اور اپنے حصے میں آنے والے تیس سے ساٹھ منٹ کا استعمال ڈرامے کے جدید ترین زاویے اور موثر ترین حصے پر صرف کرے۔ پروڈیوسر کو یہ تصور کر لینا چاہیے کہ سامعین کو پس منظر کا علم ہے۔ اسی کو Dramatic Compromise کہتے ہیں۔

مواد کو منطقی ترتیب میں پیش کرنا۔ بہت سے معاملات میں مواد کی طوالت ضرورت سے زیادہ ہو جاتی ہے۔ مثلاً انٹرویو لینے والا ضرورت سے زیادہ مواد ریکارڈ کر سکتا ہے۔ جو براڈ کاسٹ کے لیے ممکن نہ ہو۔ مثال کے طور پر سات منٹ کے فچر ریکارڈ کے لیے جمع کیا گیا مواد تیس منٹ کا ہو جائے۔ اسی طریقے سے انٹرویو میں جواب دینے والا ضرورت سے زیادہ طویل جواب دیتا ہے۔ ان حالات میں ایڈیٹر کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ مفید و کارآمد مواد کو نہ صرف یہ کہ بہترین ترتیب دے بلکہ غیر ضروری اور غیر اہم مواد کو نکال دے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ پروگرام کی روح مجروح نہ ہو۔

ایڈیٹنگ کے عملی طریقہ کار:

۱۔ Electronic dump or dub editing - یہاں پروڈیوسر ایک پلے بیک (Play Back)

مشین اور ریکارڈنگ مشین کا استعمال کرتا ہے۔ وہ پلے بیک مشین پر ایڈیٹنگ کی شروعات مواد کو قطار میں لگا کر پلے کرتا ہے اور دوسری مشین ریکارڈ کرتی ہے۔ بعد ازاں ایڈیٹر پلے بیک مشین یا

ماسٹر ریکارڈر کو بند کرتا ہے یا دوبارہ قطار (Cue) میں لگاتا ہے اور بتدریج ایڈٹ کیے گئے فیچر کا خاکہ تیار کرتا ہے۔

۲۔ **Splice or cut editing** - یہاں ایڈیٹر ایک بلیڈ اور چائنا گراف (Chinagraph) پینسل کی مدد سے cut اور Paste کرتا ہے۔ یعنی جہاں سے ٹیپ ریل کا ٹنا ہوا اور جہاں تک کا ٹنا ہو وہاں وہاں پینسل سے نشان لگا کر کاٹتا ہے اور پھر دونوں سروں کو جوڑ دیتا ہے۔ Splice editing کا Electronic editing پر اضافی فائدہ یہ ہے کہ مواد کی ماسٹر کاپی یعنی First generation کو ختم کیے بغیر یہ سب کچھ کیا جاسکتا ہے۔

۳۔ **DAT editing** - اس طریقہ کار نے روایتی ٹکنالوجی سے مل کر ایڈیٹنگ میں انقلاب برپا کر دیا ہے۔ یہ ٹھیک ویڈیو ریکارڈنگ کی مانند ہوتا ہے۔ DAT پر Final Source ایک چھوٹے کیسٹ پر ریکارڈ کیا جاتا ہے اور دوسری اہم بات یہ کہ اس طریقہ کار سے آڈیو کی ریکارڈنگ کو الٹی خراب بھی نہیں ہوتی۔

۴۔ **Computer editing** - ڈیجیٹل ایڈیٹنگ کا کام کمپیوٹر کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ کمپیوٹر ایڈیٹنگ اب رفتہ رفتہ روایتی طریقوں کو فرسودہ ثابت کرتا جا رہا ہے۔ اس ضمن میں کمپیوٹر کا کام وہی ہوتا ہے جو ریکارڈر کا رہا ہے لیکن اس ٹکنالوجی کی مدد سے ایڈیٹر دراصل آڈیو کی رفتار اور صوت کی سطح کو کمپیوٹر اسکرین پر دیکھ اور پرکھ کر ان میں بہ آسانی مناسب اعتدال پیدا کرتا ہے۔ اور ماسٹر کاپی یعنی First generation کو نقصان پہنچائے بغیر ہمیشہ ماسٹر کاپی پر ہی ترتیب و تزئین کا کام کرتا رہتا ہے۔ عہد حاضر میں زیادہ تر ریڈیو اسٹیشن کمپیوٹر ٹکنالوجی کو ہی ترجیح دے رہے ہیں۔ کیوں کہ اس کی فعالیت، رفتار اور کوالٹی کا کوئی دوسرا ذریعہ مقابلہ نہیں کر پار رہا ہے۔

۵۔ **Mixing** - کسی پروگرام کی نزاکت میں اضافہ کرنے کے لیے ایک صوت کو دوسرے سے ملا کر یا پھر مکالمے کے درمیان Background Music دے کر اسے مزید پرکشش و پرتاثر بنانے کا عمل Mixing کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر عید پر فیچر بنایا جائے تو عید گاہ میں نماز ادا کرنے کے بعد گلے ملتے ہوئے ایک دوسرے کو مبارک باد دینے کا صوتی منظر، عید گاہ کے باہر کھلونے، مٹھائیاں اور بچوں کی پسند کی دوسری اشیاء فروخت کرنے والوں کی صدائیں ملا کر عید کے منظر کو پرکشش بنایا جاسکتا ہے۔ اگر Live Recording کے دوران یہ تاثرات ٹھیک طرح

سے ریکارڈ نہیں ہو سکے ہوں تو اسٹوڈیو میں Mixing کرتے وقت Stock Reel کی مدد سے فیچر کے حقیقی رنگ کو دلکش بنایا جاسکتا ہے۔ دوسری مثال یہ بھی ہو سکتی ہے کہ فیچر اگر کسی قبائلی علاقے کی تہذیب پر مشتمل ہے تو ایڈیٹنگ کے بعد ملنگ کے دوران کوئی روایتی قبائلی گیت شامل کر کے فیچر کو زیادہ حقیقی بنایا جاسکتا ہے۔

ریڈیائی ڈرامے کی ایڈیٹنگ:

نثریات کے ابتدائی زمانے میں ریڈیو کے زیادہ تر پروگرام براہ راست نشر ہوا کرتے تھے۔ یعنی نثریات کے ابتدائی زمانے میں کسی پروگرام کو نشر کرنے کے لیے ٹرن ٹیبل کا استعمال ہوتا تھا۔ جس کے تحت ڈرائیو سسٹم، ڈسک کو ایک مخصوص رفتار سے گھماتا تھا۔ ریکارڈ ڈرائیو سسٹم کی شروعات ہینڈ بریک والی سلینڈر مشینوں سے ہوئی جو رفتار کو معتدل بنائے رکھنے اور اس پر کنٹرول رکھنے کے لیے اسپرنگ ڈنڈ فونو گرام اور میکینیکل گورنر سے لے کر جدید ترین کمپیوٹر کی خوبیوں سے مزین الیکٹرانک مشینوں تک چلی۔ لیکن ٹرن ٹیبل کی سب سے بڑی خامی یہ تھی کہ ریکارڈ پر رگڑ یا خراش آجانے سے آواز میں خرابی پیدا ہو جایا کرتی تھی۔ اس خامی کی وجہ سے ٹرن ٹیبل کی جگہ سی۔ ڈی (Compact Disc) نے لے لی۔ اور اب تو پچھلے چند برسوں سے سی۔ ڈی۔ آر (Compact Disc Recordable) یا سی۔ ڈی۔ ڈبلیو (Compact Disc Write Once) مہیا ہیں۔ جن کی خوبی یہ ہے کہ ان پر متعدد مرتبہ مختلف پروگرام ریکارڈ کیے جاسکتے ہیں۔

کہنے کا مدعا یہ ہے کہ الیکٹرانک ایجادات سے ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ کے مسائل بڑی حد تک ختم ہو چکے ہیں۔ یعنی ریکارڈنگ کے سفر میں ٹرن ٹیبل، گراموفون، Multi Track Real to Real ریکارڈنگ سسٹم، عام کیسٹ پلیئر، کارٹ مشین اور ڈی۔ اے۔ وی۔ ای آڈیو سسٹم کا استعمال ہنوز جاری ہے۔ مگر آج کے دور میں ایسے ایسے کمپیوٹر سافٹ ویئر ایجاد کیے جا چکے ہیں کہ ہفتوں کا کام منٹوں میں کر لیا جاتا ہے۔ مثلاً Diaxis, Pro Tools Sadie, وغیرہ۔ یہ سافٹ ویئر نہایت باریک بین، ملٹی ٹیکنیکل ہوتے ہیں لہذا ان سے ریکارڈنگ، ڈبنگ اور ایڈیٹنگ بہت آسانی سے اور بڑے ہی موثر و تہذیب یافتہ ڈھنگ سے کی جاتی ہے اور ان کا استعمال بشمول ریڈیائی ڈراما، ریڈیو کے متعدد پروگراموں میں کیا جا رہا ہے۔

اگر ریڈیائی ڈرامے کی ترتیب و تزئین پر نظر ڈالیں تو دو نظریات سامنے آتے ہیں۔ ایک حلقے کا ماننا ہے کہ ریڈیائی ڈرامے براہ راست نشر کیے جانے چاہئیں اور دوسرا حلقہ ترتیب و تزئین کی وکالت کرتا ہے اور اسے ڈرامے کی کشش میں اضافے کا سامان تسلیم کرتا ہے۔ براہ راست نشر کرنے کا نظریہ خالص نفسیاتی ہے۔ اس نظریے کے

ماہرین کا کہنا ہے کہ جس وقت صدا کار اپنا رول ادا کرتے ہیں اس وقت ڈراما اگر براہ راست نشر کیا جا رہا ہے تو صدا کار کے ذہن میں یہ بات ہوتی ہے کہ لاکھوں سامعین ان کی آواز سن رہے ہیں۔ ہر چند کہ صدا کار سامعین کے روبرو نہیں ہوتے مگر ان دونوں کے درمیان ایک نوع کا ربط ضرور ہوتا ہے لہذا صدا کار اپنا رول ادا کرتے ہوئے اپنے لہجے، تلفظ اور جملوں کے کلیدی لفظ کو ایک خاص طرز پر ادا کرتے ہیں جس سے مکالمے زیادہ حقیقی اور معنی خیز ہو جاتے ہیں۔ اس کے برعکس ڈراما جب ریکارڈ کیا جا رہا ہوتا ہے تو صدا کار کے ذہن میں یہ بات رہتی ہے کہ اگر کوئی غلطی ہو بھی جائے تو اسے ایڈٹ کر کے درست کیا جاسکتا ہے۔ لہذا ان کی ادائیگی میں وہ جذبہ نظر نہیں آتا جس کا تقاضا مکالمے کو معنی افروز بنانے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ لیکن بہر حال ریکارڈ کرنے سے ڈرامے کی تکنیکی خامیوں کو زیادہ سے زیادہ دور کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں اخلاق اثر کا خیال ہے کہ:

”بلاشبہ ریکارڈنگ کی آسانیوں کی وجہ سے ریڈیو ڈرامہ نے بہت ترقی کی ہے۔ مختلف اسٹوڈیو کا بہتر استعمال، بازگشت، مونٹاژ، مناظر کا تواتر، فلیش بیک جیسی کتنی ہی تکنیک نے ریڈیو میں فروغ پایا۔ صوت اور موسیقی نے ریڈیو ڈرامے کے امکانات میں روشن اضافے کیے..... ریکارڈنگ کی آسانی اور استعمال سے ریڈیو ڈرامے نے فلم ڈرامے کی شکل میں ترقی کی۔ ریڈیو ڈرامہ پر، فلم ڈرامہ کی طرح مکمل طور سے توجہ نہیں دی جاتی۔ بلکہ مختصر مختصر ٹکروں کی شکل میں ڈرامہ ریکارڈ کر لیا جاتا ہے۔ اس کے بعد ان ٹکڑوں کو ہدایت کار کی مرضی کے مطابق ایک سلسلہ میں جوڑ دیا جاتا ہے۔ نشریہ سے قبل پورا اطمینان کر لیا جاتا ہے کہ کوئی گوشہ بکھرا اور کوئی ٹکڑا علاحدہ تو نہیں رہ گیا۔ ریکارڈ کرنے سے جہاں اور آسانیاں میسر ہوئیں، وہاں اُن میں صوتی اثرات کے استعمال اور مکمل ڈراموں کی تخلیق میں معیار کا خیال رکھنا ممکن ہو گیا..... ریکارڈنگ سے ایک اور سہولت میسر آئی ہے۔ ضرورت کے مطابق پروگرام میں تبدیلی کی جا سکتی ہے اور ہدایت کار آخری لمحہ تک پروگرام کو بہتر سے بہتر بنا سکتا ہے۔“ ۹

اب بات ریکارڈنگ پر آکر رک جاتی ہے۔ یعنی جب ریڈیائی ڈرامے کے ٹکڑے ریکارڈ کیے جاتے ہیں تو ہر ممکنہ کوشش کے باوجود ان ٹکڑوں میں چند غیر ضروری اور نامناسب وقفے درپیش آ جاتے ہیں، یا پھر تلفظ، لے اور لہجے کی خامیاں رہ جاتی ہیں۔ بعض اوقات مکالموں کی ادائیگی میں سہو ہو جاتی ہے۔ مثلاً کوئی مکالمہ استفہامیہ انداز کا متقاضی ہے مگر اسے بیانیہ انداز یا خطیبانہ طرز میں ادا کر دیا جائے تو اس کے معنی یکسر جدا گانہ مرتب ہو گئے۔ حالانکہ اس نوع کی باریکیوں پر ہدایت کار کی نظر ہوتی ہے اور ریہرسل کے دوران ان باتوں کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ لیکن ان تمام باریکیوں کا خیال رکھنے کے باوجود خامیاں رہ جاتی ہیں جنہیں ریکارڈ پر سننے کے بعد دور کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ لہذا ریڈیائی ڈرامے کی ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ نہایت مفید ہے۔

(iv) ڈبنگ (Dubbing)

ڈبنگ میں صوتی لہروں کی سطح پر قابو پایا جاتا ہے اور ریکارڈ کیے گئے مواد میں ربط و تسلسل بنایا جاتا ہے۔ ریکارڈنگ کے وقت ڈرامے یا کسی بھی پروگرام کے ٹکڑوں میں درپیش آنے والی خامیوں کو دور کیا جاتا ہے۔ ڈبنگ کے دوران ہی صوتی اثرات اور موسیقی کو منظر و پس منظر میں شامل کیا جاتا ہے۔ گویا ایک سادہ جملے کو بھی ڈبنگ کے دوران ڈرامائیت سے پُر کیا جاسکتا ہے۔ علاوہ ازیں ڈبنگ کے بعد ایک ڈرامے کی کئی کاپیاں تیار کرنا اور مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔

(C) حاصل مطالعہ

ڈراما ایک قدیم ترین فن ہے۔ اس نے اپنی خوبیوں کی بنا پر روز بروز ترقی کی ہے اور عہدِ حاضر میں یہ پہلے سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ، با مقصد، مفید اور پرکشش صنف کی حیثیت سے اپنے تعینِ قدر کا احساس دلاتا ہے۔ ڈرامے میں بھی فکشن کی طرح کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے اور منظر نگاری ہوتی ہے۔ مگر اس میں سب کچھ عملی طور پر رونما ہوتا ہے۔ گویا اس کے کردار ناظرین و سامعین کی موجودگی میں اسٹیج، پردہ، سیٹیں، ٹیلی ویژن یا ریڈیو پر اپنا اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ اس کی پیش کش میں دیگر فنون مثلاً رقص و موسیقی وغیرہ کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کی داخلی خوبیوں میں تصادم و کشمکش اور احادہ ثلاثہ بشمول وحدتِ تاثر کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ انہیں خوبیوں کی بنا پر ڈرامے کے ناظر و سامع میں تحیر و تجسس پیدا ہوتا ہے۔ اپنی انہیں خوبیوں کی وجہ سے یہ صنف تقریباً پانچ ہزار برس سے مسلسل ترقی کے راستے پر گامزن ہے۔ اور اس سفر میں ڈرامے نے مختلف ذرائع کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ جن میں اسٹیج، فلم، ٹیلی ویژن اور ریڈیو اس کے اظہار کے موثر ترین ذرائع ہیں۔

ریڈیو پر پہلا ڈراما ۱۹۲۲ء میں لندن سے پیش کیا گیا۔ اور یعنی ہندوستان میں ۱۹۳۶ء یعنی نشریات کے باقاعدہ آغاز کے بعد اردو میں ریڈیائی ڈرامے کا سلسلہ شروع ہوا۔ ان دنوں ہندوستانی تھیٹر برے وقت کا سامنا کر رہا تھا۔ لیکن ریڈیو نے ڈرامے کو نہ صرف یہ کہ سنبھال لیا بلکہ اس کی مقبولیت میں اضافے کا موثر ذریعہ بھی ثابت ہوا۔ پیش کش کا ذریعہ تبدیل ہوا تو ڈرامے اور اس کی پیش کش کے طریقہ کار میں بھی چند تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ مثلاً اسٹیج پر ڈراما جنت نگاہ تھا مگر ریڈیو پر فردوسِ گوش ہو گیا۔ لہذا جب ہم آوازوں کی اس دنیا کا بغاڑ محاکمہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ڈرامائی اعمال و حرکات بظاہر بصری طور پر روپوش ہوتے ہیں لیکن سامعین تصوراتی سطح پر دہرے عمل سے دوچار ہوتے ہیں۔ یعنی ڈرامے سننا اور اپنے ذہن کے اسٹیج پر عملی صورت میں دیکھنا۔

ہر چند کہ حواسِ خمسہ میں بصارت کو فہم و ادراک کے لیے زیادہ مفید اور جامع جس تسلیم کیا جاتا ہے۔ جس کی مدد سے ہم کسی کام کو ہوتا ہوا دیکھتے ہیں جب کہ اس کے برعکس دیگر حواس ہمیں کسی چیز کی کیفیت و نوعیت سے آگاہ کراتے ہیں۔ دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ قدرت نے دنیا میں بصری یا منظر یہ حسن کو سب سے زیادہ پرکشش بنایا ہے۔ لیکن سمعی جس کی بھی اپنی الگ اہمیت ہے۔ فنونِ لطیفہ میں گلوکاری اور موسیقی اسی جس سے تعلق رکھتی ہیں۔ گلوکاری اور موسیقی پر ہی رقص کی بنیاد پڑتی ہے۔ گویا سمعی جس کو محفوظ کرنے میں ریڈیو نے کلیدی کردار ادا کیا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ مگر جب ہم ریڈیو کا ذریعہ اظہار کی حیثیت سے محاکمہ کرتے ہیں تو بیشتر اوقات اس کے منفی رخ کو

ہی اپنی توجہ کا مرکز بنا لیتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ہم اس بات پر زیادہ غور کرتے ہیں کہ ریڈیو میں کون سی خامیاں ہیں اس کے برعکس یہ کم ہی دیکھا جاتا ہے کہ ریڈیو میں کون سی خوبیاں ہیں۔ بظاہر ریڈیو کی سب سے بڑی خامی یہ بتائی جاتی ہے کہ یہ ہماری آنکھوں کو دیکھنے کے لیے کچھ بھی فراہم نہیں کرتا اور ہم اپنی اہم ترین جس یعنی بصارت کے استعمال سے محروم رہتے ہیں۔ مگر ریڈیو دیگر ذرائع ترسیل کے مقابلے میں اس لحاظ سے مختلف اور ممتاز ہے کہ اس میں شکل و صورت بظاہر تو نہیں دیکھی جاسکتی لیکن اس کی آواز کے نشیب و فراز اور سوز و ساز سے اصل کے مقابلے کہیں زیادہ حسین و پرکشش صورت تخلیق کی جاسکتی ہے۔ دراصل ہم اس مغالطے کا شکار ہو جاتے ہیں کہ ریڈیو صرف اور صرف سمعی ذریعہ ہے۔ لیکن اگر اس ذریعے کی خوبیوں کا قدرے فلسفیانہ طریقے سے محاکمہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اس کی سمعیت میں بصریت چھپی ہوئی ہے۔ مگر یہ نقطہ نظر معدود چند باشعور اور نہایت حساس قسم کے افراد کو قابل قبول ہوگا۔ لہذا سب سے پہلے ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ اس میڈیم میں دیکھنے کی کمی ہے اور سامعین اس کے اندھے پن کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس لیے ریڈیو کو بصری ذریعہ تسلیم کرنے کے بجائے سب سے پہلے اسے مکمل طور پر صوتی ذریعہ تسلیم کیا جائے۔ اس سے ایک راہ یہ نکلتی ہے کہ ریڈیو اپنے سامع کے اس تصور کی ہمت افزائی کرتا ہے کہ وہ دراصل دیکھتے ہیں کہ وہ کیا سن رہے ہیں۔ ایسا سوچ کر وہ اپنی بصری قوت کو مستحکم کرتے ہیں۔ جس سے بظاہر وہ محروم ہیں۔ اس تصور کو ملحوظ رکھتے ہوئے ڈرامے میں کرداروں کی صورت و ساخت بنانا اور انھیں صوت و صدا کے ذریعے عمل کرتے دیکھنا آسان ہو جائے گا۔ اس ضمن میں رابرٹ میک لیش (Robert Mc Lish) کا خیال صداقت پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”ریڈیو کو نابینہ ذریعہ (Blind Medium) تصور کرنے میں کوئی مضائقہ

نہیں ہے۔ لیکن یہ تخیل کی بصری قوت کو اپنی آواز کے ذریعے

متحرک کرنے کا ہنر رکھتا ہے اور اپنے سامع کو دیدہ بینا کے استعمال پر

رضامند کر لیتا ہے۔“ ا۔

مگر درحقیقت ریڈیو کی دنیا آواز پر قائم ہے۔ اس میں صوت و صدا کے ذریعے ہی سامع کو قوت بصارت سے مزین کیا جاتا ہے۔ اس تکنیک میں کامیاب ہونے کے لیے اس طرز اسلوب کو اپنانا لازمی ہوتا ہے جو ادب اور بالخصوص فکشن میں مناظر تخلیق کرنے کے لیے اپنایا جاتا ہے۔ مثلاً فکشن نگار کتاب کے صفحات پر لفظوں کو اس خوش اسلوبی سے ترتیب دیتا ہے کہ قاری انھیں پڑھتے وقت لفظوں کے ساتھ اس عالم کے سفر پر نکل پڑتا ہے جو فکشن نگار

نے تخلیق کیا ہے۔ گویا ریڈیو ڈرامے کا سامع ٹھیک اسی طرح حرکت پذیر ہو جاتا ہے اور سب کچھ ہوتا ہوا دیکھنے لگتا ہے۔ جس طرح الفاظ کتاب کے صفحے پر موجود رہتے ہوئے بھی اس دنیا میں سرگرداں رہتے ہیں جس کے لیے ان کا استعمال کیا گیا ہے۔ اسی طریقے سے ریڈیائی ڈرامے میں مکالمے، صوتی اثرات اور موسیقی کے امتزاج سے ایک ایسی فضا قائم ہو جاتی ہے کہ جس میں ڈرامے کے کردار سامع کی تخیل کی توفیق کے لحاظ سے اس کے ذہن میں عمل پیرا ہو جاتے ہیں۔ گویا ریڈیو کی بصری خوبیوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے Mind Eye کی ضرورت ہوتی ہے۔ یعنی ریڈیو نہ تو پوری طرح سمعی ذریعہ اظہار ہے اور نہ ہی بصری۔ دراصل اس کا نیم نابینہ پن ہی اپنے سامعین کو ایک ایسی دنیا تخلیق کرنے کی قوت عطا کرتا ہے جو طے شدہ صورت و منظر سے کہیں زیادہ پرکشش، زیادہ جاذب اور زیادہ بامعنی ہوتی ہے۔ لیکن اس ضمن میں صرف اور صرف سامعین کے تخیل کا رول نہیں ہوتا بلکہ ڈرامانگار اور ڈراما پروڈیوسر بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ڈرامانگار جب ڈرامے کا مسودہ تیار کرتا ہے تو منظر یہ اسلوب کے ساتھ ساتھ موقع و محل کے لحاظ سے ہدایتیں بھی تحریر کرتا جاتا ہے اور ہدایت کار ان تحریری ہدایتوں کے علاوہ اپنے شعور اور ریڈیو کے وسائل کا استعمال کرتے ہوئے ڈرامے کی تصویر میں تحرک پیدا کرتا ہے۔ صوتی اثرات، موسیقی، مائکروفون، فیڈر بورڈ وغیرہ اس ضمن میں موثر ذریعہ ہیں۔

ریڈیو کو اپنے ابتدائی دور میں دوسرے ذرائع ابلاغ سے نہ صرف یہ کہ سخت مقابلہ کرنا پڑا بلکہ اشتعال انگیز اعتراضات بھی برداشت کرنا پڑے۔ مثلاً اسے ضمنی، یک سمتی اور ادھورامیڈیم کہا گیا۔ علاوہ ازیں ریڈیائی اصناف کی تخلیقی عظمت کو ناقابل قبول ثابت کرنے کی کوشش کی گئی۔ لیکن رفتہ رفتہ ریڈیو نے نہ صرف یہ کہ عصری تقاضوں کی تکمیل کی بلکہ اپنی اصناف کے ادبی رویوں کا اعتراف بھی کرایا۔ ریڈیو کی اصناف میں ریڈیو ڈراما، ڈرامائی مونو لاگ، فیچر، ڈاکومنٹری، نیوز ریل، رپورٹاژ، غنائیہ یا منظوم ڈراما اور ادبی اور غیرہ اپنے موضوعاتی برتاؤ، اپنی ہیئت و تکنیک اور اپنے فنی لوازمات کی بنا پر اہمیت کی حامل ہیں۔

ریڈیو کے ابتدائی دور میں ریڈیو سے نشر ہونے والے ہر اُس نیم ڈرامائی اور تجرباتی قسم کے پروگرام کو فیچر کہا جاتا تھا جس میں زندگی کے حقیقی موضوعات برتے گئے ہوں۔ گویا ریڈیو فیچر حقیقت پر مبنی ڈرامائی پیش کش ہے۔ لیکن اس کے سوا بھی فیچر کی بہت ساری ضرورتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً فیچر کا کسی ایک ہی موضوع پر مشتمل ہونا لازمی ہوتا ہے۔ تاکہ وحدتِ تاثر قائم رہے۔ بہ الفاظ دیگر فیچر میں حقائق کی ڈرامائی پیش کش ہوتی ہے۔

ریڈیائی مونو لاگ سے مراد مونو لاگ کے متعلق وہ عام نظریہ نہیں ہے کہ خود سے باتیں کرنے کو مونو لاگ

کہتے ہیں بلکہ یہ ریڈیو کی ایک ایسی صنف ہے جس میں جذبات و احساسات، ذہنی پیچیدگی یا اپنی ان جبلی خواہشات کا اظہار کیا جاتا ہے کہ جس کا مظاہرہ کسی دوسرے کردار کی موجودگی میں بڑی حد تک ناممکن یا نازیباً ہوتا ہے۔ یہ دراصل ایک شخصی ڈراما ہوتا ہے جس میں کردار وہ سب کچھ بے جھجک کہنے پر قادر ہوتا ہے جسے وہ کسی دوسرے شخص کے روبرو نہیں کہہ پاتا۔

اس طریقے سے مونو لاگ داخلی اظہار کا سب سے بہترین ذریعہ ہوتا ہے۔ اور ریڈیائی مونو لاگ کی اہمیت یوں بڑھ جاتی ہے کہ اس میں آوازوں کے نشیب و فراز کا سب سے اہم رول ہوتا ہے۔ اور ریڈیو بنیادی طور پر خالصتاً آواز کا میڈیم ہے۔ نشریات کی دنیا میں ڈاکو میٹری ایک مکمل صنف بھی ہے اور ریڈیائی ڈرامے کی تکنیک بھی۔ ڈاکو میٹری حقیقت اور واقعیت پر مبنی ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے موضوعات کا دائرہ کار ماضی اور حال ہوتے ہیں مستقبل نہیں۔ اس میں دستاویزی اور تحریری مواد حقیقی فضا مرتب کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس میں صوتی تصویروں کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ اس کے کردار اکثر و بیشتر حقیقی ہوتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی سخت پابندی نہیں ہے۔

فیچر کی طرح جھلکی بھی ریڈیو کی خالص ایجاد کردہ صنف ہے۔ اس کا موضوع گھریلو، سماجی، مذہبی، معاشی اور نفسیاتی مضامین پر مشتمل ہوتا ہے۔ جھلکی میں اکثر انمل اور بے جوڑ قصوں کا راویوں کے ذریعے فرحیہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ جھلکیوں میں عام طور سے پانچ چھ منٹ کے مزاحیہ یا طنزیہ واقعات کو ترتیب دے کر پیش کیا جاتا ہے۔ جس کا مقصد معاشرے کی اصلاح ہوتا ہے۔ فارس بھی اسی نوع کی ڈرامائی پیش کش کو کہتے ہیں۔ اس کی طوالت جھلکی سے زیادہ ہوتی ہے اور بعض اوقات ثوقیانہ مکالموں کے استعمال سے بھی گریز نہیں کیا جاتا۔

ویسے تو منظوم ڈرامے کا آغاز بھگت کی صورت میں ہوا لیکن رفتہ رفتہ اس نے بڑی مقبولیت حاصل کر لی۔ ریڈیو کے ابتدائی زمانے میں سبھی منظوم تخلیقات کو سنگیت روپک یا منظوم فیچر کہا جاتا تھا لیکن آہستہ آہستہ غنائیہ، اوپیرا، نیلے اور منظوم ڈرامے کے خطوط متعین ہوئے اور انھیں مستقل صنف کی حیثیت مل گئی۔ ان اصناف کی اپنی ادبی، فنی، تہذیبی اور سماجی اہمیت ہے۔ یہ اصناف آواز کی دنیا سے نکل کر ہماری زندگی، تہذیب، تاریخ اور ہمارے جذبات و احساسات کا مظہر بن جاتی ہیں۔ گویا اُس وقت زندگی اپنی تمام تر رنج و مسرت کے ساتھ ہمارے روبرو موج کلام ہوتی ہے جس وقت ہم ان اصناف کو سن رہے ہوتے ہیں۔

(D) اصطلاحات

(i) عہدوں کی تخفیفی صورت اور ان کی تفصیلات:

- ڈائریکٹر جنرل	DG
- چیف انجینئر	CE
- ڈپٹی ڈائریکٹر جنرل (پروگرامس)	DDG (P)
- ڈپٹی ڈائریکٹر جنرل (ایڈمنسٹریشن)	DDG (A)
- ڈپٹی ڈائریکٹر جنرل (کمرشل)	DDG (C)
- ڈپٹی ڈائریکٹر جنرل (انسپکشن)	DDG (I)
- ایڈیشنل چیف انجینئر	Addl-CE
- ڈپٹی چیف انجینئر	DCE
- ریجنل انجینئر	RE
- ڈائریکٹر آف پروگرامس	DP
- ڈائریکٹر، اسٹاف ٹریننگ (پروگرامس)	DST (P)
- ڈائریکٹر، اسٹاف ٹریننگ (ٹیکنیکل)	DST (T)
- ڈائریکٹر (فنانس اینڈ ایڈمنسٹریشن)	D(F& A)
- ڈائریکٹر آف فریکوئنسی اسائنمنٹس	Dir F.A.
- ڈائریکٹر، آرڈیننس ریسرچ	DAR
- آرڈیننس ریسرچ آفیسر	ARO
- ڈائریکٹر (فارم اینڈ ہوم)	D (F & H)
- جوائنٹ ڈائریکٹر (فیملی پلاننگ)	JD (FP)

چيف پروڊيوسر -	CP
ڊپٽي چيف پروڊيوسر -	DCP
ڊپٽي ڊائريڪٽر آف ايڊمنسٽريشن -	DDA
اسسٽنٽ ڊائريڪٽر آف پروگرامس -	ADP
انسپيڪٽر آف پروگرامس -	IP
انسپيڪٽر آف اڪائونٽس -	IA
ڊائريڪٽر آف نيوز سروسيز -	DNS
ڊائريڪٽر آف ايڪسٽرئل سروسيز -	DES
ڊائريڪٽر، ٽرانسڪرپشن اينڊ پروگرام ايڪچينج سروس -	DTPES
انجنيئر انچارج -	E-in-C
اسٽيشن انجنيئر -	SE
اسسٽنٽ اسٽيشن ڊائريڪٽر -	ASD
اسسٽنٽ اسٽيشن انجنيئر -	ASE
اسسٽنٽ نيوز ايڊيٽر -	ANE
پروگرام ايگزيڪيوٽو -	PEX
اسسٽنٽ انجنيئر -	AE
سنيئر انجنيئرنگ اسسٽنٽ -	SEA
ٽرانسمشن ايگزيڪيوٽو -	TREX
اسٽوڊيو ايگزيڪيوٽو -	STEX
فارم ريڊيو آفيسر -	ERO

- ایکسٹنشن آفیسر	EO
- ڈیوٹی آفیسر	DO
- ایڈمنسٹریوٹو آفیسر	AO
- ہیڈ کلرک	HC
- کلرک گریڈون	CG I
- کلرک گریڈٹو	CG II
- ریسپٹ اینڈ ایٹو	R & I
- پلاننگ اینڈ ڈیولپمنٹ	P & D

متفرق اصطلاحات کی تخفیف و تفصیل

- براڈ کاسٹنگ ہاؤس	BH
- ڈیوٹی روم	DR
- کنٹرول روم	CR
- فریکوئنسی ماڈیولیشن	FM
- ہائی فیڈیلیٹی	HiHi
- انڈین اسٹنڈرٹائز	IST
- گرین وچ مین ٹائم	GBT
- ہائی پاور ٹرانسمیٹر	HPT
- آؤٹ سائڈ براڈ کاسٹ	OB
- اوریجنل کیونٹیکشن سروس	OCS
- اسپیشل کامن ویلتھ ایئر کیمن اسسٹنس پروگرام	SCAAP

یونائیٹڈ نیشن ڈیولپمنٹ پروگرام	UNDP
برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن	BBC
اسٹیریلین براڈ کاسٹنگ کمیشن	ABC
کنناڈین براڈ کاسٹنگ سروس	CBS
وائس آف امریکہ	VOA
ایشین براڈ کاسٹنگ یونین	ABU
کامن ویلتھ براڈ کاسٹنگ ایسوسی ایشن	CBA
ایشین انسٹیٹیوٹ آف براڈ کاسٹنگ ڈیولپمنٹ	AIBD

فرہنگ (Glossary)

Aerial۔ ریڈیو کی لہروں کو بھیجنے یا حاصل کرنے کا آلہ۔

Anchor۔ وہ فرد جو پروگرام پیش کرتا ہے۔

Assemble Editing۔ مکمل طور پر سادہ (Blank) ٹیپ پر آڈیو ریکارڈ کرنا۔ اسے Dump editing بھی کہتے ہیں۔ اس میں آواز کو ایک ٹیپ سے دوسرے ٹیپ پر منتقل کیا جاتا ہے۔

Atoms۔ انٹرویو یا ڈراما وغیرہ نشر کرنے کے دوران فطری ماحول پیدا کرنے کے لیے چڑیوں کی چھبھاہٹ، ساحل کے تھیرے، اسکول میں پڑھنے والے بچوں کی آواز، ریل گاڑی کے چلنے کی آواز وغیرہ کا استعمال کرنا اسے Weldtrock بھی کہا جاتا ہے۔

Audio۔ آواز یا آواز کو دوبارہ پیدا کرنا۔

Audio Frequency۔ آواز کی لہر جو ۲۰ سے ۲۰۰۰ کلو ہرٹز تک کی رینج رکھتی ہے اور اسی بنا پر قابل سماعت ہوتی ہے۔

Automatic Level control۔ آڈیو سگنل کو مخصوص و معتدل سطح پر رکھنے کا طریقہ۔

Audition۔ مائکروفون پر نشر کی تیاری کے لیے مشق یا کسی پروگرام میں حصہ لینے والوں کی آواز کی آزمائش۔

Back announcement (backanmo)۔ فوری طور پر نشر کیے گئے پروگرام کا حوالہ دینا مثلاً ابھی آپ سمونا رائے

دشوا سے غالب کی غزل سمات فرما رہے تھے۔ یا ابھی آپ نے غنفر سے ان کا افسانہ ”کولہو کائیل“ سنا۔

Base۔ آن ایراسٹوڈیو کا جائے وقوع جہاں سے آڈیو کے تمام و صائل چینلز کیے جاتے ہیں۔

- Base cut۔ مائکروفون کا Device جو بجلی کی مدد سے گرتے ہوئے ارتعاش کو جمع کرتا ہے۔
- Background Music۔ صوتی اثرات یا موسیقی جو کسی پروگرام کے پس منظر میں استعمال ہوتا ہے۔
- Balance۔ تکنیک کے لحاظ سے پروگرام میں آوازوں یا اثرات کا تناسب۔
- Bed۔ موسیقی کا تکنیکی پس منظر جس سے بیانیہ مکالمے یا صوت و صدا جوڑے جاتے ہیں۔
- Bi-directional microphone۔ دورخی مائکروفون جو سامنے اور پیچھے کی سمت سے حساس ہوتا ہے اور بغل کی آواز کو گرفت میں لانے کی قوت نہیں رکھتا ہے۔ مثلاً ربن مائکروفون (Ribbon Microphone)
- Bi-Media۔ کوئی بھی نشریہ یا پرچار جس میں ایک سے زائد میڈیم شامل ہوں یعنی ریڈیو اور ٹیلی ویژن۔ یہ اصطلاح ان لوگوں کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے جو ایک سے زیادہ ذرائع ابلاغ کے لیے کام کرتے ہیں۔
- Boom۔ پیپے پر مبنی مائکروفون کو دوران استعمال، کنٹرول میں رکھنا بوم کہلاتا ہے۔
- Booth۔ ایک چھوٹا سا ساؤنڈ پروف اسٹوڈیو جو بالخصوص صوت و صدا کی ریکارڈنگ کے لیے استعمال ہوتا ہے۔
- Breakthrough۔ غیر مطلوبہ آڈیو ساؤنڈ ٹریک کو منقطع کرنا یا اس کی تخفیف کرنا۔
- Bulk eraser۔ وہ مشین جو ٹیپ سے آواز یا تصویروں کو ختم کرنے کے لیے مقناطیسی تار (Magnetic coil) کا استعمال کرتی ہے۔
- Bulletin۔ ایک براڈ کاسٹ جو کسی موضوع عموماً خبر، موسم اور ٹریفک پر تازہ ترین معلومات فراہم کرتا ہے۔
- Cans۔ ہیڈ فونس کا عامیانہ نام۔ اکثر ریڈیو، ٹیلی ویژن یا فلم کے تکنیشن ہیڈ فون کو کینس ہی کہتے ہیں۔
- Capacitor mike۔ بیٹری سے کام کرنے والا ہمہ جہت مائک۔
- Capstan۔ وہ ٹکلی جس کے ذریعے پرانے قسم کے ٹیپ ریکارڈر چلائے جاتے تھے۔
- Cardoid mike۔ ایک حساس قسم کا مائک جو سامنے اور اپنی دونوں طرف یعنی دائیں اور بائیں جانب کی آواز سے براہ راست متاثر ہوتا ہے۔
- Cart۔ ایک ٹیپ جو 20, 40, 70, 90 یا 100 سکند کا ہوتا ہے اور اس کا استعمال جھنکاروں (Jingles) یا اشتہار وغیرہ میں کیا جاتا ہے، لمبے carts موسیقی ریکارڈ کرنے کے لیے دستیاب ہوتے ہیں جس میں ٹیپ ایک گھرنی (Loop) کے اوپر ہوتا ہے اور اس وقت تک گھومتا رہتا ہے جب تک کہ ختم نہ ہو جائے۔ یہ طریقہ آہستہ آہستہ کمپوٹر اور ڈیجیٹل ٹکنالوجی کے ذریعے تبدیل کیا جا رہا ہے۔
- CD۔ کمپوٹر ڈسک کو اکثر ڈسک کہا جاتا ہے۔ یہ ڈیجیٹل ریکارڈنگ اور پلے بیک ریکارڈنگ کا وسیلہ ہوتا ہے۔
- Channel۔ یہ ایک طرح کا سرکٹ ہوتا ہے جو آواز کو دوسرے ذرائع یعنی تصویر وغیرہ کو کنٹرول پنل میں ملاتا ہے۔
- Chinagraph۔ آڈیٹنگ کے دوران ٹیپ پر نشان لگانے کے لیے موم کی پنل۔

Clip۔ طویل ریکارڈنگ ریل سے نکالا گیا ایک چھوٹا سا ٹکڑا۔ اکثر اسے ساؤنڈ بائٹ بھی کہا جاتا ہے۔
Generic-Colour۔ اصطلاح میں اس تکنیک کو کہتے ہیں جو ایک مخصوص لکڑ سے آڈیو ریل یا فلم ریل کو شفاف بنانے یا مناسب رنگوں سے مزین کرنے اور آواز کو دلکش بنانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً SFX موسیقی وغیرہ۔
Commentary۔ براہ راست براڈ کاسٹ یا نشریہ جس میں رپورٹر کسی واقعے کو بیان کرتا ہے جیسے کھیل کو دیا یوم آزادی ویوم جمہوریہ کے پریڈ کا بیان۔

Community radio۔ وہ براڈ کاسٹنگ جو کسی مخصوص برادری (جیسے گاؤں، قصبہ، کاؤنسل، جزیرہ وغیرہ) کے رسوم و عادات کی مکمل ترجمانی کرتا ہے۔ اس طرح کارڈیو اسٹیشن اسپانسر شپ، اشتہار اور رضا کارانہ طرز کے پروگرام سے ہونے والے فائدے کی بنا پر کام کرتا ہے۔

Compressor۔ آڈیو سگنل کے ریج کو کم کر کے اعلیٰ قسم کے آڈیو ریکارڈ تیار کرنے کی تکنیک۔ بالخصوص اس کا استعمال ماسٹر ریکارڈنگ کی آواز کو معتدل کرنے کے لیے ہوتا ہے۔

Copyright۔ مصنف، مولف، ناشر، یا مصور کی تخلیقات کی قانونی حیثیت۔
Cough key/button۔ وہ سوئچ جو Presenter کے کھانسنے یا چھینکنے کے وقت مائیکروفون کو بند کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

Cue۔ نشریہ یا ریکارڈنگ شروع کرنے کا سگنل۔ اس کی کئی صورتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً تحریری یا اشاراتی طور پر یا موسیقی و روشنی (Cue light) کے ذریعے۔

Cue sheet۔ ریکارڈ شدہ پروگرام مثلاً انٹرویو سے پہلے انٹرویو لینے اور دینے والوں کا تعارف، پروگرام ختم ہونے کے بعد اختتامیہ کا اعلان وغیرہ کے متعلق ابتدائی اسکرپٹ کی تکنیکی معلومات مہیہ کرنے والا دستاویز۔

Current affairs۔ وہ پروگرام جس میں خبر سے متعلق واقعات کو مربوط صورت میں پیش کیا جاتا ہے اور اس کا تعلق موضوع کی تفصیل سے ہوتا ہے۔

DAT (Digital audio tape)۔ یہ ایک اعلیٰ اور معیاری قسم کا ریکارڈ ہوتا ہے۔
Dead air۔ براڈ کاسٹنگ کے دوران غیر شعوری خاموشی۔ اس کے کئی اسباب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً کمپیٹ ڈسک (CD) اس وقت کام نہیں کرتا جس وقت فائر کیا جاتا ہے۔ یا Presenter کا مائیکروفون کام نہیں کر رہا ہوتا ہے اس وقت بھی کوئی آواز براڈ کاسٹ نہیں کی جاسکتی۔

Dead line۔ وہ وقفہ جس میں پریزنٹر یا پروڈیوسر کو براڈ کاسٹ ڈیلیوری کرنا ضروری ہوتا ہے۔
Dedication۔ ایک پروگرام جو مخصوص فرد یا واقعے سے منسوب کیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ گیت فلاں صاحب کی یوم پیدائش پر فلاں صاحب کی جانب سے پیش کیا جا رہا ہے۔

Delay۔ انٹرویو میں بطور تحفظ Offensive Libellons یا Offensive ریمارکس کے خلاف براہ راست فون کے دوران استعمال کیا جاتا ہے۔ عموماً سات سیکنڈ کے بعد پریزنٹر ڈمپ بٹن دبا دیتا ہے جس کے بعد اس کی آواز نشر ہونے لگتی ہے۔

Demographic۔ اسٹیشن یا شہر کے سامع کا پروفائل یعنی عمر، پیشہ، آمدنی اور اس کے پسندیدہ پروگرام وغیرہ کی تفصیل۔ یہ پروفائل بالخصوص اس وقت اہم سمجھا جاتا ہے جب اشتہار یا اسپانسر شپ کو پرکشش کرنا ہوتا ہے۔ کیوں کہ یہ ضروری نہیں کہ اشتہار دینے والا سامع کی ایسی جماعت کے پروگرام پر خرچ کرے جس میں اس کے پروڈکٹ کی فروخت کم ہو اس کے بجائے وہ اس پروگرام کا متلاشی ہوتا ہے جس کے سامع اس کے پروڈکٹس زیادہ سے زیادہ خرید سکیں۔ مثلاً یوتھ پروگرامس میں قیمتی موٹر گاڑیوں کا اشتہار دینا مناسب نہیں ہوگا۔

Desk۔ ایک کنٹرول پینل جو کسی پروگرام یا شفٹ کو براڈ کاسٹ کرتے وقت پریزنر یا ماہر تکنیشن کے ذریعے چلایا جاتا ہے۔ ڈیسک براڈ کاسٹ میں مختلف اجزا کو ایک ساتھ جوڑتا ہے۔ مثلاً آواز، موسیقی اور فیچر کو ایک ساتھ جوڑنا اور انہیں نشر کرنے کے لیے منتخب کرنا۔

Digital radio - CD ساؤنڈ کو پرکشش طریقے سے پیش کرنے کا ذریعہ۔ ڈیجیٹل ریڈیو نہ صرف اعلیٰ معیاری آواز پیش کرتا ہے بلکہ ٹیوننگ میں آسان اور ڈائنامکس میں معاون ہوتا ہے۔

Digital recording - انا لاگ ریکارڈنگ کے برخلاف کمپوٹرائزڈ نمبریکل سسٹم کا استعمال کرتے ہوئے صوت و صدا کو محفوظ کرنے کا طریقہ اور پہلی ریکارڈنگ کی کوالیٹی کو برقرار رکھتے ہوئے 2nd generation یا دوسری کاپی تیار کرنے کا موثر ذریعہ۔

Directional microphone۔ وہ مائیکروفون جو یک رخ یا ایک سمت میں بالخصوص سامنے کی جانب حساس ہوتا ہے۔

DJ - Disc Jockey یا پریزنٹر۔ وہ شخص جو پروگرام پیش کرتا ہے بلکہ بالخصوص موسیقی کا پروگرام پیش کرتا ہے۔ ویسے خبروں یا ٹاک پیش کرنے والوں کو بھی ڈی۔ جے ہی کہتے ہیں۔

Documentary۔ ایک حقیقی یا نیم حقیقی واقعے پر مبنی فیچر جو سیاسی، سماجی یا زندگی سے متعلق کسی گوشے پر مشتمل ہو سکتا ہے۔

Dolby۔ ریکارڈنگ کا ایک ساختہ طریق کار جس کے تحت غیر ضروری آوازوں کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔

Drive-time۔ نشریات کی وہ مدت جو تقریباً ۴ بجے شام سے ۶ بجے شام تک کو محیط ہوتی ہے۔ یہ پروگرام بالخصوص ان سامع کے لیے پیش کیا جاتا ہے جو دن بھر کام کر کے دفتر یا کام کرنے کی جگہ سے اپنے گھروں کو واپس آچکے ہوتے ہیں۔ اس مدت میں پروگرام کی نوعیت معلوماتی بلکہ اخبار کی خبروں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ڈرائیو ٹائم انگلینڈ میں کافی مقبول پروگرام ہے

Drop-out۔ ٹیپ کی خرابی سے آواز کا ضائع ہونا۔ عام طور پر ڈراپ آؤٹ بہت زیادہ استعمال شدہ ٹیپ میں ہوتا ہے۔

Dry-run۔ پروگرام کی تیاری یا ریہلسر کو کہتے ہیں۔

Dub۔ آڈیو ریکارڈنگ کے ذریعے دوسری کاپی یا IInd generation تیار کرنا۔

Duration۔ پروگرام نشر کرنے کی مدت۔

Editing۔ ریکارڈ شدہ مواد یا پروگرام کی ترتیب نو اس سلیقے سے کرنا کہ نشر کرتے وقت پروگرام میں احساس خلا باقی نہ

رہے۔

Evening۔ ۷ بجے شام سے آدھی رات گزرنے تک کا وقفہ۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب بہت سے ریڈیو اسٹیشن اس

اعتبار سے منفرد و ممتاز حیثیت اختیار کر جاتے ہیں کہ اپنی مرضی سے پروگرام کا انتخاب و ترتیب کریں اور موسیقی، ٹاک، ریڈیو

ڈراما، مزاحیہ فیچر وغیرہ پیش کریں۔ لیکن اس دوران خبروں پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔

Fade۔ گیت یا فیچر نشر کرتے وقت پریزنٹر آہستہ آہستہ آواز مدھم کرتا جاتا ہے اور آخر کار آواز معدوم ہو جاتی ہے۔ اس کے

کنٹرول بٹن کو فولڈر کہا جاتا ہے۔ اسی طرح سے پریزنٹر آؤٹ پٹ کو رفتہ رفتہ بڑھا کر Fade in کرتا ہے۔

Feature۔ کسی مخصوص عنوان پر محیط پروگرام۔ یہ نیوز بلٹن میں کسی کہانی یا افسانے سے طویل ہوتا ہے۔ لیکن

Documentary سے چھوٹا ہوتا ہے۔

Feed۔ ریکارڈ شدہ پروگرام کو ایک آڈیو ریل سے دوسری ریل پر منتقل کرنے کا طریق کار۔

Feed back۔ ایک تیز قسم کی آواز جو مائکروفون سے اسپیکر یا ہیڈفون پر آؤٹ پٹ ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے اور

ایک طرح کے شور و غل کا طعنہ بناتی ہے۔

File۔ ریڈیو کی ایک عام اصطلاح۔ اس کا استعمال خبر اور حالاتِ حاضرہ کے پروڈکشن میں اس وقت ہوتا ہے جب کوئی

صحافی کسی خبر یا واقعے کو back base پر ریکارڈ کرتا ہے یا ٹیلی فون پر کی گئی باتوں کو ریکارڈ کر کے فائل تیار کرتا ہے۔

Fill۔ براہ راست پروگرام پیش کرتے وقت مختلف وجوہات کی بنا پر چند لمحے کے لیے Fill کرنے کی ضرورت پڑتی رہتی

ہے۔ جس طرح ریکارڈ شدہ پروگرام کے نشریے کے دوران پروڈیوسر کو چند لمحے کی ضرورت پڑ سکتی ہے مثلاً انٹرویو دینے

والے کو ٹیلی فون پر، C.D. یا پھر کارٹ پر رابطے کے دوران ایک لمحے کے لیے خاموشی چھا جائے یا Air time کے ایک

پروگرام کے اختتام اور دوسرے کی شروعات کے درمیان کے وقفے کو پر کرنے کیلئے نیوز بلٹن کو نشر کرنا ضروری ہوتا ہے۔

پروگرام پیش کرنے والا پرومویا جنگل یا کارٹ پلے کر کے خالی وقفے کو پر (Fill) کرتا ہے۔ لیکن اسے فلر (Filler) نہیں

کہہ سکتے۔

Filler۔ ایک ہلکے قسم کا مختصر پروگرام جو کسی شیڈیول میں گپ یا خاموش وقفے کو پر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس

طرح کے پروگرام اکثر اس وقت نشر کیے جاتے ہیں جب کوئی طے شدہ پروگرام فیل ہو جاتا ہے۔ فلر (Filler) اکثر و بیشتر حالات حاضرہ پر روشنی ڈالتا ہے۔

Fire۔ ریکارڈ کیے گئے آڈیو 'CD' یا ریل (reel) کو شروع کرنا۔

Format۔ ریڈیو اسٹیشن کی انتظامیہ کے ذریعے وضع کیے گئے ضابطے جس کا تعلق ریڈیو کی کارکردگی مقصد، اسٹائل اور صنف وغیرہ سے ہوتا ہے۔ آڈیو کو اسٹور کرنے کے ذرائع اور طریق کار مثلاً کارٹ، ٹیپ وغیرہ کے متعلق ہدایتیں بھی اس میں درج ہوتی ہیں۔

Freelance۔ ذاتی طور پر پروگرام پیش کرنے یا تیار کرنے والے اشخاص۔ انہیں Stringer بھی کہا جاتا ہے۔

Frequency۔ ایک سکینڈ میں آواز کی لہروں کا مکمل سائیکل۔ نیز ریڈیو کی لہروں کی پیمائش جنہیں فی سکینڈ ظاہر کیا جاتا ہے اور ہرٹز (Hz) کی اکائی میں واضح کیا جاتا ہے۔ کسی اسٹیشن کا ارتعاش ڈائل پر اس کی صورت حال کو ظاہر کرتا ہے اگرچہ اسے لہر کی لمبائی کے ذریعے تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ AM بینڈ بشمول درمیانی اور طویل لہر کے ٹرانسمیشن پر ارتعاشوں کو کلو ہرٹز (KHz) پر ظاہر کیا جاتا ہے اور FM بینڈ پر میگا ہرٹز (MHz) سے FM کو اس کی کم مداخلت (interference) کی بنا پر برتر سمجھا جاتا ہے۔

Gain۔ ڈسک پر ایک ڈائل جو آڈیو سگنل کو بڑھاتا ہے۔ برقی نظام کے ذریعے آواز بڑھانے کو Gain کہتے ہیں۔

Generation۔ ریکارڈنگ کی کاپیوں کی تعداد کو Generation کہتے ہیں۔ یعنی جتنی مرتبہ ٹیپ کو استعمال کیا جائے یا کسی ریکارڈ شدہ پروگرام کو ایک ٹیپ سے دوسرے پر اور دوسرے سے تیسرے پر ڈب کیا جائے وہ بالترتیب پہلی، دوسری اور تیسری جنریشن کہلاتی ہے۔ واضح رہے کہ پہلی جنریشن کی کوالٹی دوسری اور دوسری کی تیسری سے بہتر ہوتی ہے۔

Generic۔ اس اصطلاح کا استعمال کسی مخصوص پروڈکٹ یا ٹکنالوجی کو نام دینے کے لیے کیا جاتا ہے۔ جو کسی مخصوص لیبل کی بجائے عام قسم کا پروڈکٹ یا ٹکنالوجی سے منسوب ہوتا ہے۔

Grab۔ آڈیو کا ایک چھوٹا ٹکڑا۔ عموماً وہ تقریر جو ایک طویل انٹرویو سے لی گئی ہو۔ اس اصطلاح کا استعمال عموماً خبر اور حالات حاضرہ کے تناظر میں ہوتا ہے۔

Graveyard shift۔ آدھی رات اور صبح کے درمیان کارڈیوشفٹ۔

Gun Mike۔ ایک قسم کا مائکروفون جو لمبے پیریل والے شارٹ گن سے ملتا جلتا ہوتا ہے۔ یہ کثیر الجہات مائکروفون ہوتا ہے اور اس کا استعمال عام طور پر اس وقت کیا جاتا ہے جب آڈیو کے ذرائع یا آڈیو میشن فاصلے پر ہو۔

خالص ریڈیو، ٹیلی ویژن کے اصطلاحات

Ambient Noise Level وہ فضائی اور ماحولیاتی شور جو ریکارڈ کی گئی آوازوں کے ساتھ ریکارڈ ہو جاتے ہیں۔

Antenna نشریاتی سسٹم کا وہ حصہ جس کے ذریعے پروگرام فضا سے سیٹ تک آتے ہیں۔

Audio Spectrum صوتی لہروں کا بینڈ۔

Audition پروگرام میں شرکت کرنے والے آرٹسٹ یا انانوسر، کمپوزر اور نیوز ریڈر یا ریڈیائی ڈرامے میں کردار ادا کرنے والے صداکاروں کا امتحان۔ جس کے ذریعے معلوم کیا جاتا ہے کہ ان لوگوں کی آواز مناسب ہے کہ نہیں نیز ان کا تلفظ درست ہے یا نہیں وغیرہ۔ ٹیلی وژن آڈیشن میں چہرے کی بناوٹ کا بھی خیال رکھا جاتا ہے۔ ہر پروگرام کے لیے امتحان بھی الگ طریقے سے لیا جاتا ہے۔

Blance صدا بندی کو متوازن رکھنے کا عمل۔ آوازوں یا صوت و صدا کے نشیب و فراز پر آڈیو کنسول سے کنٹرول کرنا۔ آڈیو بیلنس بالخصوص موسیقی کے پروگراموں میں بہت زیادہ ضروری ہوتا ہے اور یہ خاصا باریک اور مہارت کا کام ہوتا ہے۔ اس میں ہر ساز کو ایک خاص حد تک تیز یا مدھم ریکارڈ کرنا ہوتا ہے۔ پس منظر موسیقی میں بھی متوازن آواز کی خاصی اہمیت ہوتی ہے بالخصوص جہاں مکالموں کے ساتھ موسیقی بھی ہوتی ہے وہاں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ کس جگہ مکالمے کو بلند رکھنا ہے اور کس جگہ موسیقی کو۔

Band فریکوئنسی کی حدود جنہیں عالمی سطح پر معاہدوں کے ذریعے طے کیا جاتا ہے۔ مثلاً میڈیم ویو بینڈ (MW Band) ایف ایم بینڈ (FM Band) لہروں کا بینڈ جو سمعی یا بصری سگنلوں کو وصول کرتا ہے

دوستی مانیکر و فون۔ بالخصوص دائیں اور بائیں جانب حساس ہوتا ہے۔

Bi-Directional Microphone

اسٹینڈ پر لٹکا ہوا مائک۔ ایکٹنگ کرتے وقت اسے چاروں طرف گھمایا جاسکتا ہے۔

Boom Mic

وہ نشریاتی اسٹیشن یا آلہ جو نشریات کو پکڑتا ہے اور جو آواز کو واضح اور تصویر کو صاف کرتا ہے۔

Booster

ایسا منظر جس کے پس منظر میں بہت چیزیں ہوں یا ایسی آواز جس کے پیچھے بہت سی آوازیں ہوں یا ماحول کی فطری آوازیں بھی ہوں اور کوئی مکالمہ بھی ادا کیا گیا ہو۔

Busy

وہ قانونی دستاویز جو کسی پروڈیوسنگ کمپنی اور فن کار کے درمیان فیس، ملازمت کی شرطوں اور کام کرنے کی مدت وغیرہ کی تفصیلات سے متعلق ہو۔

Contract

وہ جگہ جہاں Console کنٹرول کرنے والے دیگر آلات واقع ہوں۔

Control Room

پلاسٹک یا لکڑی کا بنا ہوا رول جس پر فلم یا ٹیپ کو لپیٹا جاتا ہے اسے Bobbin بھی کہتے ہیں۔

Core

ریڈیو ڈراما یا فلم شروع ہونے سے پہلے ڈرامے یا فلم کا نام پروڈکشن میں ایکٹروں، ایکٹریسوں، صداکاروں، کہانی نویس، موسیقار، مکالمہ نگار، کیمرہ مین، اسکرین پلے رائٹر، ساؤنڈ ریکارڈ، سٹ ایڈیٹر، پروڈیوسر، ڈائریکٹر وغیرہ کے ناموں کی مکمل فہرست۔

Credit Title

تکنیکی خرابی کی وجہ سے ٹرانسمیشن میں کسی اور ٹرانسمیشن یا چینل کی آواز کا ٹکرائنا۔

Cross Talk

ایک طے شدہ اشارہ جس سے واضح ہوتا ہے کہ پروگرام ختم ہو رہا ہے۔

Cue

وہ کارڈ جس پر اسکرپٹ کے حصے یا مکالمے فن کار کی سہولت کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ اسے crib card یا idiot card بھی کہتے ہیں۔

Cue Card

اسٹوڈیو میں مکمل سکوت کے لیے آواز جذب کرنے کا طریقہ کار۔

Dampen

ہدایتیں دینے والا۔ وہ شخص جو پروگرام کو کنٹرول کرتا ہے۔ ریڈیو اور ٹیلی وژن پروگراموں کا انچارج جو طے کرتا ہے کہ اداکار یا صدا کار کس طرح اداکاری کرے گا اور کس طریقے سے مکالمے ادا کرے گا۔ ٹیلی وژن ڈرامے یا فلم میں یہی شخص ہدایت دیتا ہے کہ کس کا کتنا شاٹ لیا جائے گا اور کب کس کیمرے سے کٹ کیا جائے گا۔ ہدایت کار دراصل کسی پروگرام کی ریڑھ کی ہڈی ہوتا ہے۔ وہ پروگرام کے بنیادی خیال سے لے کر اس کے نشر ہونے یا ٹیلی کاسٹ ہونے کے بعد رد عمل کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ ہدایت کار نہ صرف یہ کہ تخلیق کار ہوتا ہے بلکہ ایک بہتر منتظم اور ہر کام کی باریکی اور بنیادی ضرورتوں کو محسوس کرنے والا ہوتا ہے۔ فلم میں عام طور پر پروڈیوسر اور ہدایت کار الگ الگ شخص ہوتے ہیں اور اگر ایک شخص دونوں حیثیتوں سے کام بھی کرتا ہے تو فنانس اور ہدایت کاری کی الگ الگ ذمہ داریاں نبھاتا ہے۔

Director

کسی آواز یا تصویر کی ریکارڈنگ کے بعد اسے دوسرے ٹیپ پر منتقل کرنا، ڈبلنگ کا عمل آوازوں کے الگ الگ ٹریکس کو یکجا کرنا، اصلی آواز یا زبان کو دوسری آواز یا زبان میں تبدیل کرنا، ریکارڈنگ کے وقت لی گئی آوازوں یا مکالموں کو ایڈیٹنگ کے وقت ریکارڈ کر کے مناسب موقع پر ڈب کرنا، کسی منظر کو فلمانے کے بعد اس میں موسیقی یا مکالمے یا نغمے وغیرہ بھرنے پر مشتمل ہوتا ہے۔ ڈبلنگ کے ذریعے ریکارڈ کیے ہوئے مواد میں ربط و تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ اور مختلف ٹکڑوں کو جوڑ کر ان کی خامیوں کو دور بھی کیا جاتا ہے۔

Dub

آواز کی بازگشت یا گونج۔ آڈیو کنسول میں نصب بٹن کو گھمانے سے ضرورت کے مطابق بازگشت کا تاثر یا آوازوں میں گونج کا کام بھی کیا جاتا ہے۔

E-cho

وہ چیمبر جس میں لاؤڈ اسپیکر مائک سے تھوڑے فاصلے پر نصب ہوتا ہے۔ اسپیکر سے مائک تک صدا پہنچنے میں مصنوعی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

Echo Chamber

آواز کا وہ ٹریک جس پر صرف صوتی تاثرات ریکارڈ کیے جاتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر انہیں دوسرے ٹریکس میں ضم کر کے فائل ٹریک تیار کیا جاتا ہے۔

Effects Track

آواز کے سگنل میں تبدیلی کرنے کا عمل۔

Fade

خاموشی کے آغوش سے آواز کا ہولے ہولے ابھرنا یا تاریکی میں کسی فلمی منظر کا پردے پر رفتہ رفتہ واضح ہونا۔

Fade In

متوازن آواز کا دھیرے دھیرے کم ہونا اور پھر معدوم ہو جانا یا فلم کا سین ختم ہو جانے پر سینما کے پردے پر آہستہ آہستہ اندھیرا چھا جانا۔

Fade Out

ایک لمبا اسٹینڈ جس میں مائکروفون لگا ہوتا ہے۔

Fish Pole

دھیمی یا پست آواز۔

Flat

ٹیپ یا کیسٹ کے ٹریک کی مکمل لمبائی جس پر آڈیو ریکارڈنگ کی جاتی ہے۔

Full Track

برقی نظام کے ذریعے آواز بڑھانا یا تیز کرنا۔

Gain

وہ شور جو ٹیپ کے ساز یا فلم ایمیشن کی وجہ سے مقناطیسی یا بصری ریکارڈنگ سسٹم میں ہوتی ہے۔

Ground Noise

صدا کار یا موسیقی کے آلات سے نکلنے والی آواز کے زیر و بم کی عمدگی۔

Intonation

برقیاتی طریقے کار سے ریڈیو یا ٹیلی وژن کے پروگرام کو جام کر دینا۔	Jamming
صدا کار یا آرٹسٹ کا اشارے سے پہلے یا بعد میں مکالمہ یا اداکاری شروع کرنا۔	Jumping the Cue
وہ اشیاء جو استعمال شدہ، ناقص یا رد کردی جاتی ہے۔	Junk
ڈسک، ٹیپ یا گراموفون ریکارڈ میں ساؤنڈ ریکارڈ کرنا۔	Lift
تیز آواز کو کم کرنے یا دھیمہ کرنے کا خود کار (automatic) طریقہ۔	Limiter
ریکارڈنگ کے بغیر، براہ راست نشر یا ٹیلی کاسٹ کیا جانے والا پروگرام۔	Live
مقامی صوتی اثرات۔	Local Effect
وہ صوتی اثرات جو اسٹوڈیو میں مختلف اشیاء (Instrument) کے استعمال سے پیدا کیے جاتے ہیں انہیں مقامی اثرات کہتے ہیں۔ مثلاً ریل گاڑی کے چلنے کی آواز، گھوڑوں کی ٹاپ، چڑیوں کی چچہاہٹ، مرغ کی بانگ، پیروں کی چاپ، بادل کی گرج، بارش ہونے کے صوتی اثرات، پینے میں جام بھرنے کا تاثر وغیرہ۔	Local Effect or Spot Effect
صبح سے رات تک نشر ہونے والے پروگراموں کا باقاعدہ رجسٹر میں اندراج۔ اس تحریری ریکارڈ کو لاگ بک کہتے ہیں۔	Log Book
صوت و صدا یا آواز یا مکالمے کا ضرورت سے زیادہ تیز ہونا۔	Loudness
وہ ٹیپ جس پر آواز یا تصویر ریکارڈ کی جاتی ہے۔ ریڈیو اور ٹیلی وژن کی ریکارڈنگ میں میکینیک ٹیپ کا ہی استعمال ہوتا ہے۔	Magnetic Tape
مختصر الیکٹرو میکینک ویو۔ (ترنگ)	Micro Wave

ریڈیو میں دو یا دو سے زائد مائکروفون کے اثرات کو ملا کر توازن پیدا کرنا۔

Mix

مکالمہ، موسیقی اور صوتی تاثرات کو متوازن طریقے سے ملانے والا آلہ۔

Mixer

مکالمے، گیت، موسیقی اور دیگر آوازوں کے لیے الگ الگ ساؤنڈ ٹریکس تیار کیے جاتے ہیں اور بعد میں انہیں ضرورت کے مطابق مقررہ جگہوں پر شامل یا ڈب کیا جاتا ہے۔

Mixing

ریڈیو ڈرامے میں آوازوں کو اوپر تلے لاکر مکھڑا بنانا۔ فلموں میں مونٹاژ انمیل یا بے جوڑ مناظر میں ربط پیدا کرنے کو کہتے ہیں۔ یعنی بے معنی اور بے ربط مناظر کے ٹکروں کو ترتیب دے کر با معنی بنانے کا عمل مونٹاژ کہلاتا ہے۔

Montage

دانستہ آڈیو لیول کا نچلے درجے پر استعمال کرنا۔

Mush

پس منظر سے منظر یا کہانی کے بارے میں بتانے والا اسے Comentator بھی کہتے ہیں لیکن یہ اصطلاح بالخصوص کرکٹ کے لیے رائج ہو چکا ہے۔

Narrator

ایک بہت مختصر مائکروفون جسے عام طور پر کرتے کے کالر کے آس پاس چھپا دیا جاتا ہے اس کا استعمال ٹیلی وژن پر خبر پڑھنے یا انٹرویو یا مباحثے کے دوران کیا جاتا ہے تاکہ آواز بھی صاف آئے اور مائک بھی نہ دکھے۔

Neck Micro Phone

غیر ارتقاشی اسٹوڈیو۔ اسٹوڈیو میں دیواریں غیر ارتقاشی ہوتی ہیں تاکہ آواز کی لہریں واپس نہ آئیں اور Eco پیدا نہ ہو۔ اس اسٹوڈیو کا استعمال کھلی جگہ کا Effect دینے کے لیے کیا جاتا ہے۔

Non Reverberent Studio

آؤٹ سائڈ براڈ کاسٹ (Out side Broadcast)	OB
کی تخفیف۔	
صدا کار کو مائک سے دور کر دینا تاکہ یہ محسوس ہو کہ مکالمے دور سے ادا کیے جا رہے ہیں۔	Off Mike
براڈ کاسٹنگ یا نشریے کا ختم ہو جانا On the Air براڈ کاسٹنگ کے آغاز کو کہتے ہیں۔	Off The Air
وہ پروگرام جو ٹیسٹ کے لیے تیار کیا گیا ہو۔	Pilot
گانے میں آواز کا نشیب و فرازیالے کا اتار چڑھاؤ۔	Pitch
نشر ہونے والے پروگرام کا تعارف کرانے والا اور پروگرام کے مختلف آئٹم میں رابطہ قائم کرنے والا۔ یعنی پروگرام کی نظامت کرنے والا۔	Presenter
جو کردار مکالمہ بھول جاتے ہیں ان کو لقمہ دینا۔	Prompt
ریکارڈ کیا گیا مواد جو ٹیپ کا صرف ایک چوتھائی گھیر پائے۔	Quarter Track
ریڈیو روپ، کسی ڈرامے کو صوتی تبدیلیوں کے ساتھ نشر کرنا۔	Radio Adaptation
ناول، افسانے یا داستان کے کسی حصے کو ریڈیائی ڈرامے کی ہیئت میں نشر کرنا۔ اس میں اصل تخلیقات کی فضا کو ملحوظ رکھا جاتا ہے تاکہ وہ اپنی انفرادی حیثیت برقرار رکھتے ہوئے ڈرامے کی ہیئت میں نشر ہو۔	Radio Drama Adaptation
ریڈیو فیچر۔ حقیقی زندگی کے موضوعات ڈرامائی تدبیر یا عمل کی صورت میں پیش کرنا۔	Radio feature
ریڈیو ڈراما یا ریڈیائی ڈراما۔	Radio play
کسی پروگرام کو دوبارہ نشر کرنا۔ اسے Repeat بھی کہتے ہیں۔	Re-Broadcast

کسی پروگرام کی دوبارہ ریکارڈنگ یا وہ طریق کار جس میں الگ الگ ریکارڈ کی گئی چیزوں کو ایک ٹریک پر ریکارڈ کیا جاتا ہے۔

Re-Record

اسے زندہ اسٹوڈیو بھی کہتے ہیں۔ اس اسٹوڈیو میں آوازیں دیوار سے ٹکرا کر لوٹتی ہیں اور موسیقی یا مکالمے میں کشادگی، بازگشت یا Echo کے ساتھ ساتھ وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ اس اسٹوڈیو کے مائیکروفون بہت طاقتور اور حساس ہوتے ہیں جو ہلکی سے ہلکی آواز کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ اس اسٹوڈیو کا استعمال بند جگہ کے لیے کیا جاتا ہے۔

Reverberant Studio

آواز کے بازگشت کے ختم ہونے کی مدت۔

Reverberation Period

چاروں سمت حساس رہنے والا مائیکروفون۔ ریڈیو ڈراما میں اس مائیکروفون کا استعمال سب سے مناسب ہوتا ہے۔

Ribon or Directional

Microphone

پروگرام میں شمولیت کا معاوضہ۔

Royalty

پروگرام کا مسودہ۔

Script

دوسری مرتبہ ڈب کیا ہوا پروگرام یا ٹیپ۔

Second Generation

ضروری اور غیر ضروری آواز کا تناسب۔

Signal To Noise Ratio

صوتی اثرات۔ ریڈیو، ٹیلی وژن یا فلم وغیرہ کے پروگراموں میں ہوائی جہاز کے اڑنے، بندوق کے چلنے، سمندر کے تھپڑے، گھوڑوں کے ہنہانے، پرندوں کے بولنے، پانی کے گرنے وغیرہ کی ہو بہو ریکارڈنگ۔

Sound Effect

آواز کی عہدگی۔

Sound Perspective

غیر ضروری آوازوں کو روکنا۔

Sound Proofing

ایڈیٹنگ کے دوران ساؤنڈ ٹریک کو مانیٹر کرنے کا طریقہ۔

Sound Reader

موج کی آواز، صوتی لہر۔ وہ لہر جو قابلِ سماعت آوازوں پر مشتمل ہوتی ہے۔

Sound Wave

اسٹوڈیو میں سیٹ کا دیکھ بھال کرنے والا شعبہ۔

Staging

غیر محرک سیٹ یا سین۔ ریڈیو ٹرانسمیٹر میں ماحولیاتی شور۔

Static

وہ جگہ جہاں ریڈیو کے پروگرام ریکارڈ کیے جاتے ہیں اور نشر بھی ہوتے ہیں۔ جہاں فلموں کی شوٹنگ یا فلم سازی کے آلات اور سیٹ موجود ہوتے ہیں اس جگہ کو بھی اسٹوڈیو کہتے ہیں۔

Studio

ریڈیو یا ٹیلی ویژن پروگراموں میں حصہ لینے والے آرٹسٹ۔

Talent

میکینک ربن جس پر ریکارڈنگ کی جاتی ہے۔

Tape

کہانی کا خیال۔ ریڈیو کی زبان میں موسیقی اور آواز کے اشارے کو بھی Theme کہتے ہیں۔

Theme

اناؤنسریا پرزینٹیئر کے ذریعے پروگرام ختم ہونے کے بعد تجارتی اعلان کرنا۔

Tie-in

ریکارڈ شدہ پروگرام کو تحریری صورت دینا۔

Trailer

ایک ذریعے سے دوسرے ذریعے پر آواز یا تصویر کو منتقل کرنا۔ جیسے فلم سے ویڈیو یا C.D. پر یا ریکارڈ پلیئر سے Cassette پر۔

Transcription

کاٹ چھانٹ کر کے آخری اور مکمل مسودہ تیار کرنا۔

Trims

منظر تبدیل کرنا۔

Turn-wipe

تیز آواز کو خوبی سے ترسیل کرنے والا لاؤڈ اسپیکر

Tweeter

الٹرا ہائی فریکوئنسی (Ultra High Frequency) کا مخفف۔ UHF ایک برقی لہر ہوتی ہے جس کا دائرہ وسعت ۳۰۰ سے ۳۰۰۰ میگا سائیکل فی سکند ہوتا ہے۔

UHF

گیت میں دیے گئے سنگیت یا موسیقی کے ساز و سامان کی آواز۔

Under Song

بالکل سادہ ساؤنڈ ٹریک جس میں کوئی ریکارڈنگ نہیں ہوتی ہو۔

آواز کی رفتار۔

ارتعاش۔ آواز یا تصویر کی ترسیل میں توازن کا بگڑنا۔

پس منظر کی آواز یا کنٹری۔

آواز کا حجم۔

آواز کے توازن، زیادتی یا کمی کو دکھانے کا آلہ۔

کسی پروگرام یا ڈرامے کی ابتدائی ریہرسل۔

وہ وقفہ جو ریکارڈر، کیمرہ مانیٹر وغیرہ کو ریکارڈنگ کے لیے تیار ہونے میں لگتا ہے۔

لا یعنی ڈراما۔

اسٹیج کے لوازمات۔

باب، حصہ، ایکٹ۔

اختتام کے بعد پردہ گرنا۔ وہ پردہ جو ایکٹ کے اختتام پر ناظرین اور اداکاروں کے درمیان حائل ہوتا ہے۔

صوتی اداکاری۔ وہ اداکاری جس میں مکالمے کی ادائیگی، تلفظ اور لہجے کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔

عمل، حرکت، ڈرامے میں واقعات کا سلسلہ یا تجریدی بیان یا واقعات کی رفتار۔

فعال کردار جس میں ارتقاء اور تبدیلی ہو۔ اسے Round Charcter بھی کہتے ہیں۔

نظریہ فعالیت، اظہاریت کی ایک قسم جس کے مطابق ڈرامے کو سماجی مسائل کے حقیقت پسندانہ تناظر میں پیش کیا جاتا ہے۔

سماعتی بندش۔

Unmodulated Track

Velocity of Sound

Vibration

Voice-Over

Volume

VU Meter

Walk through

Warm Up

(iii) ڈرامے کی اصطلاحات

Absurd Drama

Accessories of Stage

Act

Act Drope

Acting of Speech

Action

Active Character

Activism

Aerial Composition

ایسا ڈراما یا ٹانک جس میں ظاہری معنی کے درپردہ باطنی معنی ہوتے ہیں اور اسی باطنی معنی سے اصل سروکار ہوتا ہے۔ تمثیلی کرداروں کی انفرادی شخصیت نہیں ہوتی بلکہ ہر کردار کسی مجرد خیال کی تجسیم ہوتا ہے۔

تیز تر موسیقی۔ اسلوب کی تیز رفتاری پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔

حریف، مخالف۔ کسی ڈرامے میں ہیرو کا مخالف یا دشمن۔

معکوس انجام۔ ڈرامے میں کہانی کا بلندی سے پستی کی جانب سفر یا کہانی کے ارتقا کا اختتام کی طرف جانا۔

وہ ڈراما جس میں مسلسل پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ ہی کرداروں کے ارتقاء میں ربط ہوتا ہے نیز مکالمے بھی بے ربط ہوتے ہیں۔

اصل کی نقل۔

اسٹیج کا وہ حصہ جو Proscenium کے باہر نکلا رہتا ہے۔ اس طرح کے اسٹیج الزابیتھ کے عہد میں رائج تھے جن کے تین طرف تماشا کی بیٹھے ہوتے تھے۔

جوڑ دار صوت (مربوط اور ہم آہنگ آواز)

فن کار نما۔ ظاہری طور پر اداکاری کرنے والا یا کسی اداکار کی نقالی کرنے والا۔

وہ الفاظ یا مکالمے جو اسٹیج پر آہستہ بولے جائیں اور انہیں سامعین تو سن لیں لیکن ڈرامے کے دوسرے کردار جو اسٹیج پر موجود ہوں نہ سن سکیں۔ اب یہ طریقہ فلموں میں زیادہ رائج ہے۔

Allegorical Play

Allegro

Antagonist

Anticlimax

Antiplay

Apeograph

Apron Stage

Articulating Sound

Arty

Aside

فضائی یا ماحولیاتی صوت۔ یہ تین طرح کی ہوتی ہے۔ حقیقی یعنی بہت سی فطری آوازوں میں سے شعوری طور پر کسی خاص آواز کو منتخب کرنا تاکہ کسی خاص ماحول یا فضا کی عکاسی کی جاسکے۔ جیسے چڑیوں کی چہچہاہٹ کے شور و غل سے مرغ کی بانگ کا انتخاب کرنا، تاکہ صبح ہونے کا منظر تخلیق کی جاسکے۔ ماحولیاتی صوت کی دوسری قسم Fantasy یا تصویری کہلاتی ہے۔ اس میں حقیقی صوت یا آواز کو مسخ کر کے فریب خیال سے کسی موقع یا محل کی فضا سازی کی جاتی۔ مثلاً راج ہنس کی سیٹی سے خلا کے سفر کا اندازہ لگانا۔ تیسری صوت Abstractive یا تحریری کہلاتی ہے۔ صوت اپنی بلندی اور روانی کے بنا پر فطری مظاہرے سے براہ راست تعلق کے بغیر خیالات اور جذبات کو زندگی بخشی ہے۔ مثلاً آذان کی صدا۔

Atmospheric Sound

فصاحت، شیرینی گفتار۔ یہ یونانی ڈرامے میں مکالمے کی ادائیگی کے لیے وصف خاص تسلیم کیا جاتا تھا۔

Atticism

یہ شعبہ پروگرام کے متعلق سامعین کا ردِ عمل جاننے کے لیے عمل پیرا رہتا ہے۔ یہ ریڈیو کا باقاعدہ ایک تحقیقی ادارہ ہوتا ہے۔ ریڈیو پر آواز کی آزمائش کرنا۔

Audience Research

Audition

پس منظر کی موسیقی۔ یہ موسیقی ڈرامے یا فلموں میں خاموش عمل کے دوران استعمال کی جاتی ہے۔ مثلاً کوئی کردار جذباتی ہو کر کچھ بول نہیں پا رہا ہو۔ یا کوئی کردار شدت سے کسی کا انتظار کر رہا ہو۔ دو مناظر کو جوڑنے اور زماں و مکاں کی تبدیلی کو واضح کرنے کے لیے بھی اس موسیقی کا استعمال ہوتا ہے۔

Back Ground Music

اصوات کا معتدل و متوازن ہونا۔

Balancing of Sound

کسی گیت میں عوامی کہانی بیان کرنا۔

Ballad

لوک سنگیت نائک۔

Ballad opera

تمثیلی رقص یا سنگیت نرتیہ۔

Ballet

گول شکل کا مائیکروفون۔ یہ مائیکروفون بھی رخوں سے حساس ہوتا ہے۔

Ballshaped Microphone

وہ ڈرامے جن میں کسی چیز کا اثبات نہیں ہوتا۔

Black Comedy

ایسی ظرافت جو ظلم و بے رحمی پر ہنستی ہے۔ اس میں اخلاقی قد ریں الٹ پلٹ ہو جاتی ہیں اور مہیب چیزوں پر مسکرا نے کا عمل کیا جاتا ہے۔

مزاحیہ ڈراما۔

نشریات میں تکنیکی خلل۔ لیکن موجودہ دور میں کسی پروگرام کے دوران ایڈورٹائزمنٹ (اشتہار) نشر کرنے کے وقفے کو بھی بریک کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح بالخصوص ٹیلی ویژن پروگراموں میں بہت رائج ہے۔

ریڈیائی نشریات میں صوتی پردہ۔

وہ مختصر طر بیہ ڈرامے جو موسیقی کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔ ان کا چلن انگلستان میں انیسویں صدی کے آخر تک تھا۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے وہ ڈرامے جن میں اس وقت کی مقبول نثری اور منظوم اصناف کا مذاق اڑایا جاتا تھا۔ لیکن انیسویں صدی کے آخری ایام میں امریکہ کے تھیٹروں میں کھیلے جانے والے اُن ڈراموں کو Burlesque کہتے تھے جن کے سامع صرف مرد ہوتے تھے اور ان ڈراموں میں جنسی معاملات طر بیہ کے طور پر پیش کیے جاتے تھے۔ بالآخر امریکہ میں بھی اس طرح کے ڈراموں پر بندش لگا دی گئی۔

ڈرامائی مصروفیت۔ اسٹیج پر اداکاروں کی وہ چھوٹی موٹی حرکتیں جن سے یا تو کردار کی کوئی خوبی ظاہر ہو یا جن کی بدولت اداکار توجہ کا مرکز نہ ہوتے ہوئے بھی مصروف رہے اور سامعین کو بور نہ کرے۔

کرخت اور ناقابلِ سماعت اصوات کا استعمال۔ ناگوار آواز

مکالمے ادا کرنے کے دوران آوازوں کا نشیب و فراز موسیقی کے زیر و بم یا گیت گاتے۔

گانے کا آخری الاپ۔ گانے کے اختتام پر آواز کا کم ہونا اور موسیقی کا تیز ہونا۔

موسیقی میں سُراور گانے یا موسیقی کی رفتار کو کم کرنے کی ہدایت۔

موسیقی کا بنیادی سُرا۔

Black Humour

Brass Drama

Breaks

Bridge

Burletta

Burlesque

Business

Cacophony

Cadence

Cadenza

Calando

Canon

لا طینی ڈراموں کے وہ حصے جو موسیقی کے ساتھ گائے یا الاپے جاتے ہیں۔

Cantica Canticum

ڈرامے میں گایا جانے والا چھوٹا سا بھجن۔

Canticle

المیہ کا تیسرا حصہ۔ المیہ کے چار حصے ہوتے ہیں

Catastasis

1. Protasis

2. Epitasis

3. Catastasis

4. Catastrophe

المیہ کے تیسرے حصے کو نقطہ عروج تسلیم کیا جاتا ہے۔

یہ اصطلاح ارسطو کی بوطیقا (Poetics) میں تطہیر نفس یا تزکیہ نفس کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ یعنی المیہ رحم اور خوف کے ذریعے جذبات کی تحقیق کرتی ہے۔

(Katharsis) Catharsis

اسٹیج کے ایک کونے میں بنا کیمبن جس میں صوتی اثرات یا موسیقی پیش کرنے والی ٹیم اپنے ساز و سامان کے ساتھ موجود ہوتی ہے اور ناظرین کی نظروں سے اوجھل رہتے ہوئے بھی صوتی اثرات یا موسیقی پیش کرتی ہے۔

Celler

کم سازوں پر دی جانے والی موسیقی۔

Chamber Music

گھڑی کی شکل کا مائیکروفون جو ایک سمت میں پھیلی ہوئی آوازوں کو جذب کرتا ہے۔

Clock-Face Microphone

بھانڈیا نقل یا مسخرہ یا بہروپیہ۔

Clown

طربیہ۔ وہ ڈراما جس کا انجام مسرت آفریں ہو۔

Comedy

اونچا سُر۔

Concertpitch

ڈرامے میں پیدا ہونے والا کشمکش۔

Conflict

روایتی قسم کے صوتی اثرات۔ یہ صوتی اثرات عموماً ڈرامے میں حقیقی رنگ یا ماحول پیدا کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان اثرات میں موٹر کار کے بریک کی آواز۔ تانگے کی ٹک ٹک کی آواز، کسی مشین کی گڑ گڑاہٹ وغیرہ شامل ہیں۔

Conventionalised effect

ڈرامے کے عروج کے موقع پر ایسے واقعات کا رونما ہونا جس کی توقع کردار کو نہ ہو۔

Counter Turn

وہ صوت یا آواز جو مناظر اور واقعات میں ربط قائم کریں جیسے منظر تبدیل ہونے پر موسیقی کا استعمال۔

Coupling Sound

وہ مونٹاژ جو مختلف النوع واقعات و احساسات کو ایک کڑی میں باندھ دے نیز طویل واقعات کو مختصر کر دے اور جذبے یا اثر کو شدت کے ساتھ پیش کرے۔ اس کا استعمال بالخصوص نفسیاتی ڈراموں میں اس وقت ہوتا ہے جب کرداروں کے الجھے اور منتشر ذہن کی مختلف کیفیتوں کو یکجا کر کے پیش کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی۔ ارتباطی مونٹاژ ذہن و دل کی مختلف کیفیات کو الگ الگ آوازوں کے ذریعے ایک ساتھ پیش کرنے کا موثر وسیلہ۔

Cross Section Montage

سرلیزم کی ابتدائی صورت جو ۱۹۱۶ میں مصوری کبیرے اور ڈرامے میں دکھائی پڑتی تھی۔ ڈاڈا میں چونکانے، متعجب کرنے، خلط ملط کرنے اور بڑی حد تک بے حرمتی کرنے پر زور دیا جاتا تھا۔

Dadae, Dadaism

رقصی ڈراما۔

Dance Drama

جاسوسی ڈراما۔ پراسرار ڈراما۔

Detective Play

یونانی ڈرامے میں مشینوں کے ذریعے دیوتا کو اسٹیج پر اتارا جاتا تھا جو ہیرو کی مدد کرتا تھا اور اس کی جان بچاتا تھا یا بعض اوقات قصے کی الجھی ہوئی گرہوں کو سلجھاتا تھا۔

Dens Ex Machina

یونانی ڈرامے میں رقیب کا کردار جو حسب ضرورت دوسرے رول بھی انجام دیتا تھا۔ اس اصطلاح کا استعمال ثانوی اہمیت رکھنے والے کردار پر بھی کیا جاتا ہے۔ یونانی ڈرامے میں اس کا موجد Aeschylus کو مانا جاتا ہے۔

Deuleragonist

اصلاحی ڈراما۔	Didactive Drama
مباحثی ڈراما۔	Discussion Play
ریکارڈ۔	Dise
نثریات میں مائیکروفون سے فاصلہ۔	Distance
وہ مکالماتی نظم جو لاطینی ڈراموں کے کردار پڑھا کرتے تھے۔	Diverbium
دستاویزی فلم یا ڈراما۔	Documentary
خانگی معاملات کا ڈراما۔	Domestic Drama
اسٹیج کے اگلے حصے کا بایاں گوشہ۔ یہ علاقہ ناظرین سے قریب ہوتا ہے اور کردار کے دائیں طرف ہوتا ہے جس کا رخ ناظرین کی جانب ہو۔ اس حصے کا استعمال عموماً چہرے یا آنکھوں یا ہونٹ کا تاثر پیش کرتے وقت کیا جاتا ہے۔ اسی طرح اسٹیج کے دائیں طرف والی جگہ Down stage Right (DSR) کہلاتی ہے	Down stage left (DSL)
ترسیل افکار کا ڈراما۔ وہ ڈراما جس میں سماجی مسئلہ پیش کیا گیا ہو اور اس کا حل بھی بتایا گیا ہو۔ اسے Drama یا Propaganda play of Ideanns بھی کہتے ہیں۔	Drama of Idias (Thesis play)
حیاتی ڈراما یا جذباتی طرہیہ۔ وہ ڈراما جس میں متوسط طبقے کے کرداروں کو مصائب و تکالیف میں مبتلا دکھا کر سامعین کی ہمدردی حاصل کی جاتی ہو۔ اٹھارہویں صدی کی ابتدا میں اس قبیل کی کامیڈی بہت مقبول تھی۔	Drama of Sensibility
احوالی ڈراما۔ صورت حال کا ڈراما۔ ریڈیو کے لیے سب سے زیادہ احوالی ڈرامے لکھے اور نشر کیے گئے۔	Drama of Situation
ڈرامائی عمل۔	Dramatic action
ڈرامائی فن۔	Dramatic Art
موسیقی آمیز نذہبی ڈراما۔	Dramatic Cantatas
ڈرامائی ساخت۔	Dramatic Construction
ڈرامائی روایات۔	Dramatic Conventions

ڈرامائی حربہ۔	Dramatic Decree
ڈرامائی کلّیت۔	Dramatic Economy
ڈرامائی ہیئت۔	Dramatic form
ڈرامائی بہروپ۔	Dramatic impersonation
ڈرامائی طنز۔	Dramatic Irony
ڈرامائی خودکلامی۔	Dramatic Monologue
ڈرامائی ضرب المثل۔	Dramatic Proverb
ڈرامائی اصول، قواعد۔	Dramatic Rules
ڈرامائی نظارہ۔	Dramatic Spectacle
ڈراما نویس، ڈراما نگار۔	Dramaturge
اصول ڈراما نویسی، ڈراما نگاری کے اصول۔	Dramaturgy
فرانسیسی المیہ ڈرامے جن میں کسی حد تک طریقہ پہلو بھی ہوتا ہے اس میں حقیقی اور سچی زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے۔	Drame
محکم مائیکروفون۔	Dynamic Microphone
آوازوں کی بازگشت۔ مکالمے کی گونج۔	Echo
اداکاری کا عملی مظاہرہ۔	Enactment
موسیقاروں، رقاصوں اور اداکاروں کا طائفہ۔ مجموعی اثر۔	Ensemble
رزمیہ تھیٹر۔	Epictheature
ایک قسم کے تاریخی ڈرامے جن میں تاریخی صداقت کے ساتھ ساتھ سوانح حیات شامل ہو۔	Episodic Drama
ڈرامے کا عروج کی طرف بڑھنے کے عمل کو Epitasis یا Growth of the plot کی بالیدگی کہتے ہیں۔	Epitasis
ڈرامے کا نمائندہ کردار۔ ایجازی بیان کو بھی اپنیوم کہتے ہیں۔	Epitome

متاثر کرنے والی زبان جس میں تصویر کشی، تاثرات اور عمل کے بعد ردِ عمل کا رویہ کارفرما ہو۔

Evocation

وہ اداکاری جس میں مکالمے تلفظ اور لہجے سے بے نیاز ہو کر آواز اور چہرے یا بدن کے اثرات و حرکات سے اداکاری کی جائے۔

Expression of Speech

حقیقی صوت۔ مثلاً تقریر یا خبر میں سیدھے سادے انداز میں اطلاع مہیہ کرنا۔

Factual Sound

فارس۔ وہ نالک جس کا مقصد ہنسنا ہنسانا ہوتا ہے۔ بازار و قسم کی ظرافت، جسمانی نمائش اور مضحکہ خیز حالات پیش کیے جاتے ہیں۔ فارس میں کرداروں کے اندرونی افکار یا پلاٹ کے ترتیب سے نہ کے برابر سروکار ہوتا ہے۔

Farce

المیہ کے ہیرو میں واضح ہونے والی خامیاں یا کمزوریاں

Plan

پیش منظر موسیقی۔ یہ موسیقی ایک لحاظ سے ترجیحی ہوتی ہے لیکن خاص طور پر کسی کردار کے مائیکروفون کے قریب آنے پر یا منظر کی تبدیلی کے وقت استعمال ہوتی ہے۔

Fore Ground Music

وہ کمرہ جہاں اداکار یا اداکارہ میک اپ کرتے ہیں یا وقفے کے دوران آرام کرتے ہیں۔

Green Room

سامع۔

Hearer

حقیقت کا التباس۔ مشاہدے اور تخیل کی آمیزش سے جنم لینے والی تیسری حقیقت۔ ڈرامے میں حقیقی زندگی کی من و عن تصویر کشی کے بجائے التباس حقیقت کی رونمائی ہوتی ہے۔

Illusion of Reality

محاکات یا نقل۔

Imitation

صوتی اثرات۔ یہ صوتی اثرات انسانی آوازوں سے رونما ہوتے ہیں۔ عالم خواب میں بڑبڑانے، سیٹی بجانے وغیرہ سے تعلق رکھنے والا صوتی نظام۔

Impressionistic effect

واقعاتی موسیقی۔

Incidental Music

سولہویں صدی میں انگلستان میں مقبول ایک بابی مزاحیہ ڈراما۔

Interlude

اوپیرا کے درمیان میں مزاحیہ قسم کے اضافے جو اکثر و بیشتر دیو مالائی موضوعات سے متعلق ہوتے ہیں اور آزادانہ طور پر سامعین کی تفریح کے لیے پیش کیے جاتے ہیں۔

Intermezzi

تصویرات یا احساسات پر مبنی تشریحی صوت جو خوشی، غم، فخر، اور تضحیک کا تاثر پیش کرنے کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔

Interpretative Sound

کورس اور کردار کے درمیان ادا کیا جانے والا گیت جو قدیم یونانی ڈراموں میں رائج تھا۔

Kommoi, Kommos

اوپیرا کے گانوں کا متن۔

Libretto

وہ دیہاتی گیت جو عاشقانہ ہوتے ہیں اور انہیں ڈھیر سارے لوگ بغیر ساز و موسیقی کے گاتے ہیں۔

Madrigal

ترنم۔

Melody

ڈرامے کا وہ حصہ جس کا تعلق موسیقی سے ہوتا ہے۔

Melopocia

ڈراموں میں گایا جانے والا گیت۔

Melos

وہ سوانگ یا رہس جس میں کردار نقاب پوش ہوتے ہیں اور اپنے بدن کے حرکات و سکنات سے سماج میں رائج شدہ فرسودہ روایتوں کا مذاق اڑاتے ہیں۔

Mime

خاموش اداکاری یا نقالی۔

Mimesis

نقل۔ کسی مشہور شخصیت کی عادات و آواز اور اس کے اطوار کی نقل کرنے والا۔

Mimic, Mimicry

وہ ڈراما جس میں صرف ایک کردار ہوتا ہے۔

Monodrama

Multiple reproducing Head بہت سی آوازیں پیدا کرنے والا ٹیپ ریکارڈ۔

Tape Recorder

غنائیہ۔

Musical Comedy

سنگیت ناٹک۔

Musical Drama

فطرت کا دیوتا یونی سس۔

Nature God Dionysus

پس منظر کے وہ صوتی اثرات جو دور سے آتی ہوئی محسوس ہوں۔	Noisess off
پس منظر کے وہ صوتی اثرات جو نزدیک سے آتی ہوئی محسوس ہو۔ یہ صوتی اثرات بالخصوص شور و غل یا کسی اشیاء کے Effect کو واضح کرنے والے ہوتے ہیں۔	Noisesson
ایک قسم کی یونانی موسیقی جو خاص طور پر ڈرامے میں استعمال ہوتی تھی۔	Nome - Nomos
ڈرامے میں رونما ہونے والے وہ ضمنی قصے یا واقعے جس کے رونما ہونے کی توقع سامعین کو ہوتی ہے اور جسے ڈراما نگار پیش کرنے پر بڑی حد تک پابند ہوتا ہے۔	Obligatory Scene
ایک ایکٹ کا ڈراما، ایک انکی ڈراما ایک بائی ڈراما۔	One Act Play
غنائی تمثیل، وہ ناک جس میں نغمہ و ساز کا عنصر غالب ہو۔ ادیپرا ایسے ڈرامے کو کہتے ہیں جس کا ہر کردار اپنے مکالمے خود گا کر پیش کرتا ہے۔ ادیپرا کے تین بنیادی اجزاء ہیں۔ شاعری، موسیقی اور ڈرامائیت۔	Opera
غنائی نقل یا سوانگ جو ہنسی مذاق اور مسخرہ پن پر مبنی ہو۔	Opera bouffe
ہلکے پھلکے موضوع پر مبنی ڈراما جس میں مکالمے اور گیت کا متوازن سنگم ہوتا ہے۔	Operatta
یونانی ڈرامے کی شروعات پیراڈاس سے ہوا کرتا تھا۔	Parados
ڈرامے کے شائق۔	Play Geor
المیہ ڈرامے کا وہ نقطہ جب عمل کا رخ عروج پر پہنچ کر تنزل کی جانب رخ کرتا ہے۔	Paint, Turning
تیز رفتار موسیقی۔	Presto Pass
ریڈیو میں ڈرامے کے ہدایت کار کو کہتے ہیں لیکن فلموں میں اُس شخص کو کہتے ہیں جو فلم میں سرمایہ لگاتا ہے۔	Producer
صوتی ارتعاش۔	Reverberant Acoustics
وہ گیت جو عاشق اپنی معشوقہ کی دیوار کے نیچے رات کے وقت گائے۔	Serenade
خود کلامی۔	Soliloquy

متعدد گیتوں کا راگ۔	Sonata
اسٹیج کی سرگوشی۔ اداکار کی سرگوشی جو اتنی بلند ہو کہ سامعین یا ناظرین تک پہنچ جائے مگر دوسرے اداکاروں تک نہ پہنچے۔	State Whisper
سوال و جواب پر مشتمل منظوم مکالمہ۔ یہ طریق کار یونانی ڈرامے میں رائج تھا۔	Stichonrythia
ریڈیو نشریات میں صوتی تہہ داری۔	Superimpose
علامتی موسیقی۔ موسیقی کے مختلف سازوں کو بے ہنگم طریقے سے بجا کر ایک گونج سی پیدا کرنا۔ یہ طریقہ اکثر کسی کردار کی ذہنی پریشانی کو ظاہر کرنے کے لیے اپنایا جاتا ہے۔	Symbolic Musical Effect
وہ آواز جو موقع اور موڈ کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے خطرے کا سائرن۔	Symbolic Sound
مختلف سروں کا امتزاج۔	Symphony
وہ مخصوص سامع جن کو دھیان میں رکھتے ہوئے کوئی پروگرام ترتیب دیا جائے۔ مثلاً عورتوں کے لیے پروگرام تیار کیا جا رہا ہے۔ تو ان کی مخصوص ذہنیت اور پسند کا خیال رکھا جاتا ہے۔	Target Audience
بازاری موضوعات پر مشتمل ڈرامے۔ ان ڈراموں میں حقیقت غیر متعلق واقعات کا بے معنی اجتماع قرار دیے جاتے ہیں۔	Theatre of the Absurd
اس ڈرامے میں کردار مختلف روپ دھار کر اسٹیج پر آتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی جنس بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ لایانی ڈراموں میں منظر کا کوئی مقررہ مقام نہیں ہوتا اور نہ ہی وقت کا تسلسل اور طبعیات کے قوانین سے کوئی تعلق ہوتا ہے۔ اس ڈرامے کو دیکھنے پر پہلی نظر میں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ مختلف غیر متعلق مناظر دکھائے جا رہے ہیں جن میں کوئی ربط نہیں ہے۔	Theatre of Absurd
ریڈیائی ڈراموں کے آغاز اور اختتام پر استعمال ہونے والی موسیقی جس میں بہت سارے سازوں کو ہم آہنگی کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔ اس کا مقصد ڈرامے کی ماہیت اور مقصدیت کی نشاندہی کرنا ہوتا ہے۔ اس دھن کو over cristal tune بھی کہا جاتا ہے۔	Theme Music

نظریہ نقل۔

وحدت ثلاثہ (۱) وحدت زمان (۲) وحدت مکان (۳) وحدت عمل

وہ لرزتی ہوئی آواز جو باجے یا گلے سے پیدا کی جائے۔

ڈرامائی کشمکش کے واقعات کی لڑی۔

وحدت تاثر۔ بالخصوص یک بابی ڈراموں اور بالعموم ڈراموں کی جان۔

غنائی ناک۔ عوامی گیت پر مبنی ڈراما جس میں لطیف طریقہ واقعات، موسیقی اور بازی گری کے ملے جلے نمونے ہوتے ہیں۔

منظوم فیچر۔

آواز کا اتار چڑھاؤ۔

آواز یا سر کی گونج۔

Theory of Imitation

Three Unities

Tremolo/Tramulo

Twisting

Unity of Impression

Vande Ville

Verse Feature

Voice Modulation

Volume

حوالہ

(A)

۱۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ص ۲۱۳-۲۱۲

معاون کتب

۱۔ Linda Gage: Commercial Radio Journalism : 1999 (Revising editors : Lawri Douglas and Marie

Kinsey), Focal Press, Bostan.

۲۔ Andrew Crissell : Understanding Radio 1994, Routledge.London

۳۔ Andrew Boyed: Broadcast Journalism-techniques of Radio and T.V. News, 1997, Focal

Press,Boston .

۴۔ All India Radio (Hand Book) for Junior Programme Staff, 1976, Ministry of I & B, Delhi.

۵۔ श्रीवास्तव एच. ओ., श्रीवास्तव चन्द रश्मि: प्रसारण तकनीकी, कल, आज और कल: 2004, बी.पी.बी. पब्लिकेशन, नई दिल्ली

۶۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی۔

۷۔ انجم عثمانی: ٹیلی ویژن نشریات (تاریخ، تحریر، تکنیک) ۱۹۹۳ء، نئی آواز، نئی دہلی۔

۸۔ مسعود قریشی: رہنمائے نشریات ریڈیو، ۱۹۸۷ء، اردو سائنس بورڈ، لاہور۔

۹۔ رفعت سرودش: براڈ کاسٹنگ ۲۰۰۰ء، نورنگ کتاب گھر، نویڈا، (یو. پی.)

(B)

۱۔ Linda Gage: Commercial Radio Journalism : 1999 (Revising editors : Lawri Douglas and Marie

Kinsey), Focal Press, Bostan. pp 68-69.

۲۔ فصیح احمد صدیقی۔ اردو یک بائی ڈراما، ۱۹۷۳ء، ادارہ ادب اردو، ممبئی، ص ۶۸-۶۷

۳۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ص ۲۹۵-۲۹۴

۴۔ میرزا ادیب۔ ڈراما، ۱۹۸۰ء، تخلیقی ادب، ماہنامہ اسلوب، کراچی، ص ۱۰۳

۵۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ص ۲۷۸-۲۷۷

۶۔ مرزا ظفر الحسن۔ نشری ڈرامہ اور ادراکاری، ۱۹۳۰ء، رسالہ نگار، ص ۴۰

۷۔ سید فیاض اللہ۔ اردو صحافت ترجمہ و ادارت، ۱۹۹۳ء، کرناٹک اردو اکادمی، بنگلور، ص ۲۵۰

۸۔ انجم عثمانی۔ ٹیلی ویژن نشریات (تاریخ، تحریر، تکنیک) ۱۹۹۳ء، نئی آواز، نئی دہلی، ص ۱۳۵

۹۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ص ۳۰۰-۲۹۹

(C)

۱۔ Robert Mec Lish: Radio Production, 1999 (iv Edition), Focal Press, Oxford -p.1

(D) معاون کتب

۱۔ Andrew Boyd: Broadcast Journalism (Techniques of Radio and TV News), 1988, Heinemann

Professional Publishing Ltd. Halley Court, Jordan Hill, Oxford Ox. 28 EJ, Great Britain,

۲۔ Martin Shengler & Cindy Wieringa: On AIR (Methods and Meanings of Radio), 1989, A Member of the

H, Goder Headline Group, 338, Euston Road, London.

۳۔ Stuart hyde: Television and Radio Announcing, 1998, Krishna Publisher & Distributors, New Delhi

۴۔ عشرت رحمانی۔ گوشوارہ (نشری ڈراموں پر مبنی بحث) اور منتخب ڈرامے، ۱۹۵۵ء، ملک دین محمد اینڈ سنز، اشاعت منزل لاہور (پاکستان)

۵۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی،

۶۔ آر۔ کے چڑجی۔ عوامی ترسیل، ۱۹۸۳ء، مترجم عرفان صدیقی، نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا، نئی دہلی۔

۷۔ مسعود قریشی: رہنمائے نشریات ریڈیو، ۱۹۸۷ء، اردو سائنس بورڈ، لاہور، (پاکستان)۔

۸۔ اشفاق محمد خاں۔ عوامی ذرائع ترسیل، ۱۹۸۹ء، ٹرانزٹ باؤس، جے۔ این۔ یو، نئی دہلی۔

۹۔ انجم عثمانی۔ ٹیلی ویژن نشریات، تاریخ، تحریر، تکنیک، ۱۹۹۳ء، نئی آواز، جامعہ مگر، نئی دہلی۔

۱۰۔ ڈاکٹر کمال احمد صدیقی۔ اردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ترسیل و ابلاغ کی زبان، ۱۹۹۸ء، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی۔

۱۱۔ ڈاکٹر جمیل اختر۔ فرہنگ، اصطلاحات، ذرائع و ابلاغ (اول۔ دوم) ۲۰۰۲ء، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن، نئی دہلی۔

کتابیات

کتابیات:

- ۱۔ آفاق احمد۔ نئی وی ڈرامے، ۱۹۸۵ء سری نگر
- ۲۔ آمنہ نازلی۔ دو سالہ، ۱۹۴۴ء عصمت بک ڈپو، لاہور
- ۳۔ ابراہیم یوسف۔ سوکھے درخت، ۱۹۵۲ء مکتبہ افکار، بھوپال
- ۴۔ احتشام حسین۔ ادب اور سماج، اکتوبر، ۱۹۴۸ء، نصرت پبلشر ہکھنو
- ۵۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کا فن، ۱۹۷۷ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی
- ۶۔ اخلاق اثر۔ ریڈیو ڈرامے کے اصناف، ۱۹۷۸ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی
- ۷۔ ارسطو۔ بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد (فن شاعری)، ۱۹۷۷ء، دہلی
- ۸۔ اشتیاق حسین قریشی۔ بند لافانہ، ۱۹۴۳ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی
- ۹۔ اشتیاق حسین قریشی۔ مثنوی کی نوکری، ۱۹۴۳ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی
- ۱۰۔ انجم عثمانی۔ ٹیلی ویژن نشریات (تاریخ، تحریر، تکنیک) ۱۹۹۴ء، نئی آواز، نئی دہلی
- ۱۱۔ انور سجاد۔ تلاش وجود، ۱۹۸۶ء، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور
- ۱۲۔ اولیس احمد ادیب۔ رہس اور دوسرے ڈرامے، ۱۹۴۰ء، اردو پبلیشنگ ہاؤس، لاہور
- ۱۳۔ اولیس احمد ادیب۔ دل کی دھڑکن، ۱۹۴۶ء، ادارہ پبلیشنگ ہاؤس، الہ آباد
- ۱۴۔ اولیس احمد ادیب۔ فرزانہ، ۱۹۴۶ء، ادارہ پبلیشنگ ہاؤس، الہ آباد
- ۱۵۔ ای۔ ایم۔ فاسٹر۔ آپسیکس آف ناول، ترجمہ ابوالکلام قاسمی (ناول کا فن)، ۱۹۷۸ء، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، علی گڑھ
- ۱۶۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ اردو اسٹیج ڈراما، ۱۹۹۰ء، شان ہند پبلیکیشنز، دہلی
- ۱۷۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ حکیم احمد شجاع اور ان کا فن، ۱۹۸۷ء، ہمدرد فاؤنڈیشن پریس، کراچی
- ۱۸۔ بابراعلی سید۔ لسانی و عروضی مقالات: ۱۹۸۹ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
- ۱۹۔ جگن ناتھ آزاد۔ ریڈیو فیچر، اگست ۱۹۷۷ء، مکتبہ پیام تعلیم، جامعہ نگر، نئی دہلی
- ۲۰۔ جمیل اختر۔ فرہنگ، اصطلاحات ذرائع و ابلاغ (اول۔ دوم) ۲۰۰۲ء، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن، نئی دہلی
- ۲۱۔ جمیل جالبی (مترجم)۔ ایلپٹ کے مضامین، ۱۹۷۸ء، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی
- ۲۲۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ۱۹۹۶ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- ۲۳۔ راجندر سنگھ بیدی۔ سات کھیل، جون ۱۹۸۱ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی

- ۲۴۔ رشید احمد گورکھپوری۔ اردو میں ایک بانی ریڈیو ڈرامے، ۱۹۹۶ء، بیکن ٹیکس، گلگشت، ملتان
- ۲۵۔ رفعت سروش۔ براڈ کاسٹنگ، مارچ ۲۰۰۰ء، نورنگ کتاب گھر، ۷۱۔ ۸۰، سیکٹر ۲، نویٹا ۱
- ۲۶۔ رفعت سروش۔ ”جہاں آرا“، ۱۹۷۳ء، دہلی
- ۲۷۔ سلیم اختر۔ اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، ۱۹۹۶ء، عاکف بک ڈپو، دہلی
- ۲۸۔ سید شمشاد ایم اے، امین اختر بی اے، ریڈیو ڈراما، ۱۹۴۴ء، ادارہ فروغ اردو لاہور
- ۲۹۔ سید ضیاء اللہ۔ اردو صحافت ترجمہ و ادارت، ۱۹۹۴ء، کرناٹک اردو اکادمی، بنگلور
- ۳۰۔ سید عابد علی عابد۔ روپ متی باز بہادر، ۱۹۳۹ء، ملک بک ہاؤس، لاہور
- ۳۱۔ سید معز الدین احمد فاروق (مرتبہ)۔ اسٹیج ڈرامے، ۲۰۰۲ء، شاہد پریس، ناگ پور
- ۳۲۔ شبانہ ندیر۔ اردو ادبیر، جنوری ۱۹۹۷ء، جے کے آفیسٹ پریس، دہلی
- ۳۳۔ شمس الحق عثمانی۔ بیدی نامہ، ۱۹۹۱ء، فکشن ہاؤس، ۱۸، فرنگ روڈ، لاہور
- ۳۴۔ شمیم حنفی۔ مٹی کا بلاوا، ۱۹۹۵ء، نئی آواز، دہلی
- ۳۵۔ شمیم حنفی۔ بازار میں نیند، ستمبر ۱۹۹۸ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی
- ۳۶۔ شوکت تھانوی۔ سنی سنائی، مطبوعہ مرکز کنگا، پریس، لاہور، سندھ اردو
- ۳۷۔ شوکت تھانوی۔ مابدولت، نقوش پریس لاہور، بارچہارم
- ۳۸۔ ظہور الدین۔ حقیقت اور اردو ڈراما، ۱۹۸۴ء، مطبع: نور محمدی پریس، مولانا آزاد روڈ، سری نگر، کشمیر
- ۳۹۔ عشرت رحمانی۔ دکھیا سنسار، بار دوم، ”لہ آباد پبلیشنگ ہاؤس“، لہ آباد
- ۴۰۔ عشرت رحمانی۔ انوکھا سنسار، سندھ اردو، شمع بک ڈپو، دہلی
- ۴۱۔ عشرت رحمانی۔ پیارا سنسار، سندھ اردو، مطبع نندارد
- ۴۲۔ عشرت رحمانی۔ گوشوارہ (نثری ڈراموں پر مہسوط فنی بحث) اور منتخب ڈرامے، ۱۹۵۵ء، ملک دین محمد اینڈ سنز، اشاعت منزل لاہور
- ۴۳۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما، (تاریخ و تنقید)، ۱۹۵۷ء، اردو مرکز، لاہور
- ۴۴۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈرامے کا ارتقاء، ۱۹۷۸ء، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- ۴۵۔ عصمت چغتائی۔ کلیاں۔ ۱۹۶۳ء، آزاد کتاب گھر، دہلی
- ۴۶۔ فرمان فتح پوری (مرتب)۔ اردو نثر کا فنی ارتقاء، ۱۹۹۷ء، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی
- ۴۷۔ فصیح احمد صدیقی۔ اردو ایک بانی ڈراما، ۱۹۷۳ء، ادارہ ادب اردو، بمبئی

- ۴۸۔ فضل الحق قریشی۔ ریڈیو ڈرامے، ۱۹۳۸ء، عزیز بک ڈپو، دہلی
- ۴۹۔ قمر رئیس۔ اردو ڈراما، ۱۹۶۳ء، سرسید بک ڈپو، علی گڑھ
- ۵۰۔ کرشن چندر۔ دروازہ کھول دو، اکتوبر ۱۹۹۵ء، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی
- ۵۱۔ کمال احمد رضوی (مرتب)۔ منتخب اردو ڈرامے، ۱۹۶۰ء، علمی پرنٹنگ پریس، لاہور
- ۵۲۔ کمال احمد صدیقی۔ اردو ریڈیو اور ٹیلی ویژن میں ترسیل و ابلاغ کی زبان، ۱۹۹۸ء، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی
- ۵۳۔ محمد اسلم قریشی۔ برصغیر کا ڈراما، ۱۹۸۷ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
- ۵۴۔ محمد اسلم قریشی۔ ڈراما نگاری کا فن، جون ۱۹۶۳ء، مجلس ترقی ادب، لاہور
- ۵۵۔ محمد اسلم قریشی۔ اصطلاحات ڈراما، ۱۹۸۴ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
- ۵۶۔ محمد حسن۔ مورچیکھی اور دوسرے ڈرامے، ۱۹۷۵ء، نسیم بک ڈپو، بکھنؤ
- ۵۷۔ محمد حسن۔ ادبیات شناسی، ۱۹۸۹ء، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، نئی دہلی
- ۵۸۔ محمد حسن۔ اردو ڈراموں کا انتخاب، اپریل۔ جون ۱۹۹۸ء، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی
- ۵۹۔ محمد حسن۔ نئے ڈرامے، فروری ۱۹۷۵ء، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی
- ۶۰۔ محمد حسن۔ ضحاک، ۱۹۸۰ء، ادارہ تصنیف، ڈی ۷، ماڈل ٹاؤن، دہلی
- ۶۱۔ محمد شاہد حسین۔ ڈراما فن اور روایت، ۱۹۹۴ء، حسین پبلیکیشنز، دہلی
- ۶۲۔ محمد حسن۔ سعادت حسن منٹو اپنی تخلیقات کی روشنی میں، ۱۹۸۲ء، دارالاشاعت ترقی، دہلی
- ۶۳۔ محمود سعیدی، انیس اعظمی (متربین)۔ اردو تھیٹر، کل اور آج، ۲۷ جنوری ۱۹۹۵ء، اردو اکادمی، دہلی
- ۶۴۔ مسعود قریشی۔ رہنمائے نشریات ریڈیو، ۱۹۸۷ء، اردو سائنس بورڈ، لاہور
- ۶۵۔ مناظر عاشق ہر گانوی۔ آئے سائے (انٹرویوز)، ۱۹۹۸ء، موڈرن پبلیشنگ ہاؤس، نئی دہلی
- ۶۶۔ منٹو۔ تین عورتیں، ۱۹۸۳ء، ساقی بک ڈپو، دہلی
- ۶۷۔ منٹو۔ کروٹ، سندھ اردو، ساقی بک ڈپو، دہلی
- ۶۸۔ مہدی حسن۔ جدید ابلاغ عام، ۱۹۹۰ء، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد
- ۶۹۔ وارث علوی۔ سعادت حسن منٹو، ۱۹۹۵ء، ساہتیہ اکادمی، دہلی
- ۷۰۔ وزیر آغا۔ اردو ادب میں طنز و مزاح، ۱۹۸۵ء، اکادمی پنجاب ٹرسٹ لاہور
- ۷۱۔ یوسف ظفر۔ شہسوار، ۱۹۴۴ء، تاج کمپنی لمیٹڈ، لاہور

English Books:

1. Alan R. Thompson: The anatomy of Drama 1946, University of California Press.
2. All India Radio (Hand Book) for Junior Programme Staff, 1976, Ministry of I & B, Delhi.
3. Andrew Boyed: Broadcast Journalism-techniques of Radio and T.V. News, 1997, Focal Press, London.
4. Andrew Crisell: An Introductory History of British Broadcasting, 1997, ROUTLEDGE, London.
5. Andrew Crissell: Understanding Radio 1994, ROUTLEDGE, London
6. Asa Briggs: The History of Broadcasting in United Kingdom: Vol I (The Birth of Broadcasting), 1961, Oxford University Press, London.
7. Aspects of Broadcasting in India, 1953: A Symposium: Ministry of I & B, Publication Division, Delhi.
8. C.E.M. Joad: Guide to Modern Thought 1948, Pan Books Ltd. London
9. Donald Mc.Whinnie: The Art of Radio, 1959, Faber & Faber, London.
10. H.R. Luthra: Indian Broadcasting, 1986, Publication Division, Government of India, New Delhi.
11. Hand Book (Revised) for Junior Programme Staff, 1976, AIR, Ministry of Information and Broadcasting, Delhi.
12. L. William Kozlenko(ed): The one-Act Play Today, 1939, George G. Harrap & co. Ltd. London.
13. Linda Gage: Commercial Radio Journalism: 1999 (Revising editors: Lawri Douglas and Marie Kinsey), Focal Press, Bostan.
14. Louis Macneice: Christopher Columbus, 1949 Faber & Faber, London.
15. Martin Shengier & Cindy Wieringa: On AIR (Methods and Meanings of Radio), 1989, A Member of the H. Goder Headline Group, 338, Euston Road, London.
16. P.C. Chatterji: Broadcasting in India, 1987, SAGE Publication India Pvt. Ltd. New Delhi.
17. Paddy Scannell (ed), Broadcast Talk, 1991, SAGE Publications, New Delhi.

18. Robert L. Hilliard: Writing for Television and News Media, 1999, Worls Wath, USA
19. Robert Mec Lish: Radio Production, 1999 (iv Edition), Focal Press, Oxford.
20. Stuart Hyde: Television and Radio Announcing, 1988, Krishna Publisher & Distributors, New Delhi.
21. The New Encyclopedia of Britannica (Dramatic Literature) Macrpedia, 15th Edit. Vol. V.
22. Tim Crook: International Radio Journalism (History, Theory and Practice), 1998, ROUTLEDGE, London.
23. Val Gielgad: British Radio Drama (1922-56), 1957, Harrap, & Co. Ltd. London.
24. Val Gielgad: British Radio Drama, 1957, George G. Harrap & Co. Ltd. London.
25. William Kozlenko (ed): One Hundred Non-Royalty Radio Plays, 1949, Greenberg, New York.
26. William Kozlenko (ed): The One Act Play Today, 1939, George G. Harrap & Co. Ltd., London.

हिन्दी पुस्तकें:

1. सिद्धनाथ कुमार – रेडियो नाट्य शिल्प – 1961 भारतीय ज्ञान पीठ, काशी।
2. सिद्धनाथ कुमार – हिन्दी एकांकी की शिल्प चिघी का विकास – 1978 इन्द्र प्रस्थ प्रकाशन, दिल्ली।
3. धनन्जय – दशरूपक (प्रथम प्रकाश) साहित्य भण्डार, मेरठ।
4. विश्वनाथ – साहित्य दर्पण (नवम् संस्करण) 1977, मोती लाल बनारसी दास, दिल्ली।
5. श्रीवास्तव एच. ओ., श्रीवास्तव चन्द्र रश्मि – प्रसारण तकनीकी, कल, आज और कल, 2004 बी. पी. बी. पब्लिकेशन, नई दिल्ली।

رسائل

- ۱۔ آج کل (ماہنامہ)، دہلی، اپریل ۱۹۲۳ء
- ۲۔ آج کل (ماہنامہ)، دہلی، ستمبر، ۱۹۳۳ء
- ۳۔ آج کل (ماہنامہ)، دہلی، جون ۱۹۵۲ء
- ۴۔ آج کل (ماہنامہ)، دہلی، دسمبر ۱۹۵۳ء
- ۵۔ آج کل (ماہنامہ)، دہلی، جنوری ۱۹۵۹ء
- ۶۔ آج کل (ماہنامہ)، دہلی، مئی ۱۹۹۶ء
- ۷۔ ادب لطیف (سالنامہ)، لاہور، ۱۹۵۰ء
- ۸۔ ادب لطیف (سالنامہ)، ۱۹۵۳ء
- ۹۔ ادب لطیف (سالنامہ)، ۱۹۵۴ء
- ۱۰۔ ادب لطیف (سالنامہ)، جون ۱۹۵۵ء
- ۱۱۔ ادب لطیف (سالنامہ)، ۱۹۵۶ء
- ۱۲۔ ادب لطیف، لاہور، فروری ۱۹۵۹ء
- ۱۳۔ ادب لطیف (سالنامہ)، ۱۹۶۰ء
- ۱۴۔ ادب لطیف (سالنامہ)، ۱۹۶۱ء
- ۱۵۔ ادبی دنیا، لاہور، جنوری ۱۹۳۰ء
- ۱۶۔ ادبی دنیا، لاہور، فروری ۱۹۳۰ء
- ۱۷۔ ادبی دنیا، لاہور، مارچ ۱۹۳۰ء
- ۱۸۔ ادبی دنیا، لاہور، اپریل ۱۹۳۰ء
- ۱۹۔ ادبی دنیا، لاہور، مئی ۱۹۳۰ء
- ۲۰۔ ادبی دنیا، لاہور، جون ۱۹۳۰ء
- ۲۱۔ ادبی دنیا، لاہور، جنوری ۱۹۳۱ء
- ۲۲۔ ادبی دنیا، لاہور، اکتوبر، ۱۹۵۰ء
- ۲۳۔ اسلوب، کراچی، ۱۹۸۰ء
- ۲۴۔ افکار، کراچی (دس سالہ نمبر)، ۱۹۵۵ء
- ۲۵۔ افکار، کراچی، ۱۹۵۶ء
- ۲۶۔ الفاظ، علی گڑھ، نومبر۔ دسمبر ۱۹۸۰ء
- ۲۷۔ جامعہ، دہلی، اپریل ۱۹۳۶ء
- ۲۸۔ جامعہ، دہلی، دسمبر ۱۹۳۶ء
- ۲۹۔ ساقی، کراچی، ۱۹۵۴ء

- ۳۰۔ سخنور، کراچی، جون ۲۰۰۰ء
- ۳۱۔ سویرا، لاہور، ۱۹۴۰ء
- ۳۲۔ شاعر (ڈراما نمبر)، بمبئی ۱۹۶۴ء
- ۳۳۔ شاعر، بمبئی، جولائی ۱۹۵۴ء
- ۳۴۔ شاعر، بمبئی، جون ۱۹۶۱ء
- ۳۵۔ شاعر، بمبئی، جون ۱۹۶۲ء
- ۳۶۔ شاعر، (جمہوریت نمبر)، بمبئی، جنوری۔ فروری ۱۹۶۲ء
- ۳۷۔ شاعر، (خاص نمبر)، بمبئی، ۱۹۶۳ء
- ۳۸۔ شاہ راہ، دہلی، اگست ۱۹۶۰ء
- ۳۹۔ شاہ راہ (سالنامہ)، دہلی، ۱۹۵۶ء
- ۴۰۔ صحیفہ، لاہور، دسمبر ۱۹۵۹ء تا جنوری ۱۹۶۰ء
- ۴۱۔ عالمگیر، لاہور، نومبر ۱۹۵۰ء
- ۴۲۔ عصمت، لاہور، جنوری ۱۹۴۳ء
- ۴۳۔ فکر و آگہی (سہ ماہی)، رفعت سرڈش نمبر، دہلی، ۱۹۹۰ء
- ۴۴۔ فکر و آگہی (ادبی نمبر)، دہلی، بے ت
- ۴۵۔ فنون، لاہور، اپریل۔ مئی ۱۹۶۴ء
- ۴۶۔ فنون، لاہور، جون ۱۹۶۶ء
- ۴۷۔ نقد (ڈراما نمبر)، مردان، پاکستان، ۱۹۶۱ء
- ۴۸۔ ماہِ نو (جمہوریت نمبر)، کراچی، ۱۹۵۸ء
- ۴۹۔ ماہِ نو، کراچی، اگست ۱۹۴۹ء
- ۵۰۔ ماہِ نو، کراچی، نومبر ۱۹۴۹ء
- ۵۱۔ ماہِ نو، کراچی، دسمبر ۱۹۴۹ء
- ۵۲۔ ماہِ نو، کراچی، اگست ۱۹۵۰ء
- ۵۳۔ ماہِ نو (استقلال نمبر)، کراچی، اگست ۱۹۵۲ء
- ۵۴۔ ماہِ نو، کراچی، فروری ۱۹۵۵ء
- ۵۵۔ ماہِ نو، کراچی، اپریل ۱۹۵۶ء
- ۵۶۔ ماہِ نو، کراچی، مئی ۱۹۵۸ء
- ۵۷۔ ماہِ نو، کراچی، ۱۹۶۱ء
- ۵۸۔ ماہِ نو، کراچی، مارچ ۱۹۶۱ء
- ۵۹۔ ماہِ نو، کراچی، جون ۱۹۶۱ء

- ۶۰۔ ماہ نو، کراچی، اکتوبر ۱۹۶۱ء
- ۶۱۔ ماہ نو، کراچی، اکتوبر ۱۹۶۲ء
- ۶۲۔ نیادور، لکھنؤ، نومبر ۱۹۵۹ء
- ۶۳۔ نظام (ہفتہ وار) بمبئی، یکم نومبر ۱۹۳۸ء
- ۶۴۔ نقوش (سالنامہ)، لاہور، ۱۹۳۸ء
- ۶۵۔ نقوش، لاہور، جون ۱۹۵۶ء
- ۶۶۔ نقوش (منٹو نمبر)، لاہور، ب ت
- ۶۷۔ نقوش (شخصیات نمبر، حصہ اول)، لاہور، ب ت
- ۶۸۔ نقوش (آپ بیتی نمبر)، لاہور، ب ت
- ۶۹۔ نگار، لکھنؤ، جنوری۔ فروری ۱۹۳۸ء
- ۷۰۔ ہمایوں، لاہور، مارچ ۱۹۲۹ء
- ۷۱۔ ہمایوں، لاہور، دسمبر ۱۹۳۱ء
- ۷۲۔ ہمایوں، لاہور، جنوری ۱۹۳۹ء
- ۷۳۔ ہمایوں، لاہور، ستمبر ۱۹۳۱ء
- ۷۴۔ ہمایوں، لاہور، جنوری ۱۹۳۹ء
- ۷۵۔ ہمایوں، لاہور، مئی ۱۹۳۹ء